سوغات

۳

مدیر

محمود ایاز

معاون مدیران

خلیل مامون
عزیز اللہ بیگ

پتہ

۸۳، تھرڈ مین، ڈیفنس کالونی، اندرانگر۔

بنگلور ۵۶۰۰۳۸ ون۔ ۵۸۱۹۸۶

ستمبر ۱۹۹۶

قیمت : اسّی روپے

بیرونی ممالک سے (امریکہ، انگلینڈ، سعودی) پاکستان، آٹھ ڈالر

خوشنویس چودھری سیدوں ت، دل (ملتان)

پریس - رہنما - سسٹم اینڈ - درو براڈوے روڈ پوسٹ آفس - تیواں گڑ - منگلور ۵۱ ۵۶

مطبع کا سموس پرنٹرس اینڈ پبلشرز - ولس گاؤن -

ترسیل زر کا پتہ :

JAWAD A AYAZ.
3101-TOWN BLUFF
APT. NO: 722
PLANO
TEXAS-75075
(U.S.A)

ایڈیٹر پرنٹر اور پبلشر محمود ایاز

فہرست

مضامین

خود نوشت

خصوصی مطالعہ ممتاز شیریں

افسانے

مضامین

خطوط

افسانے

نظمیں

نقشِ اوّل

"سوغات" نے پہلے بلند بانگ دعوؤں کے ساتھ نکلا نہ اب۔ حسن عسکری کو ترقی پسند ادب سے تانبے کے زنگ آلود سکّوں کی بو آتی تھی۔ مجھے "مقاصد" کے لفظ سے آتی ہے لہٰذا اعلیٰ مقاصد کا بھی کوئی سوال نہیں تھا۔ بس جی چاہتا تھا کہ لکھنے اور پڑھنے والے ایک کنبے کے افراد کی طرح کہیں مل بیٹھیں، ایک دوسرے سے مکالمہ قائم ہو، کبھی مل کے خوش ہو لیں کبھی لڑائی جھگڑا بھی کریں۔ کبھی ایک دوسرے کی تخلیقات میں مین میخ نکالیں اور کبھی ایک شعر کے بدلے دیوان دینے پر تیار ہو جائیں۔ کسی طرح یہ دوری مٹے، کوئی تو رشتہ قائم ہو۔ لگاؤ کا نہ سہی لاگ کا ہی سہی۔ لکھنے والے مانیں نہ مانیں۔ ان کی تحریر ہوتی ہے پڑھنے والوں کے لیے۔ لیکن پڑھنے والوں کے ردِّ عمل سے واقف ہونے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ گھوم پھر کے لکھنے والے ہی ایک دوسرے کے غیاب و حضور میں، دل سے نکلتی ہوئی گالیوں اور زبان سے نکلتی ہوئی منافقانہ تعریفوں سے ایک دوسرے کو معروف رکھے ہوئے ہیں۔ اسی وجہ سے "سوغات" کے دونوں شماروں میں اپنا تخاطب زیادہ تر پڑھنے والوں سے رکھا۔ لکھنے والے ہوں یا پڑھنے والے، ایک ایک سے یہی تقاضہ کرتا رہتا ہوں کہ صاحب تفصیلی رائے دیجئے۔ اس تقاضے کو کچھ سادہ دل بندے "دادطلبی" سمجھ بیٹھتے ہیں اور اس کی تکمیل بھی کر دیتے ہیں! یہ معصوم لوگ ہیں۔ زیادہ تر لوگ، خصوصاً لکھنے والے کھل کر رائے دینے سے احتراز کرتے ہیں۔ کچھ خوفِ فسادِ خلق اور کچھ دوستوں سے مروت اور دل آزاری سے پرہیز کی نیک عادتوں کو اس کی وجہ بتایا جاتا ہے کچھ لوگوں کی حد تک یہ صحیح بھی ہوگا لیکن زیادہ تر لوگوں کے ساتھ معاملہ کچھ اور ہے۔ ادب میں ترقی پسندی کے دور میں بڑی لعنت ملامت کی جاتی تھی کہ زباں بندی ہے، آمریت قائم کر رکھی ہے وغیرہ وغیرہ۔ آج وہ بچارے تو نہ رہے لیکن فکر و اظہار کی آزادی کے اس دور میں ہمارے لکھنے والے کن کن آسیبوں کے خوف میں گرفتار ہیں

اس کا بھی جائزہ لینے کی ضرورت ہے ہم نے اپنی طمع اور لالچ کے ہاتھوں بھی ذلیل چیزوں کے لیے اور ذلیل تر لوگوں کو خوش رکھنے یا ناراض نہ کرنے کے لیے اپنے ہاتھوں سے زبان و قلم پر کیسے تالے ڈال رکھے ہیں اس کی داستان عبرتناک ہے۔ جھوٹ طمع اور خوف سے پیدا ہوتا ہے اور خوف انسانی وقار اور عزتِ نفس کی کیسی کیسی قربانیاں لیتا ہے کبھی اس کی بھی تفصیل آنی چاہیئے۔ یہ صورت حال افسوس ناک سہی لیکن بالکل مایوس ہونے کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ اس شمارے میں "بازگشت" کے خطوط پڑھیئے، شمیم حنفی کے مضمون کا مطالعہ کیجئے اور دیکھئے کیا دل کھول کے باتیں ہوئی ہیں۔ شمیم حنفی کا مضمون علی گڑھ کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا تھا، حاضرینِ جلسہ میں سے چند ایک کے کچھ سوالات اور ان کے جوابات بھی شمیم حنفی نے میری درخواست پر لکھ بھیجے تھے جو مضمون کے ساتھ شائع ہو رہے ہیں۔ یہ مضمون ہمارے کچھ بنیادی رویّوں سے بحث کرتا ہے۔ موجودہ ادبی (غیر ادبی؟) صورت حال کا اتنا صحیح اور جرأت مندانہ جائزہ اور تجزیہ برسوں میں نہیں ہوا۔ اس میں جو سوالات اُٹھائے گئے ہیں وہ اہم ہیں اور جن خطرات کی نشاندہی کی گئی ہے وہ اصلی اور حقیقی ہیں۔ یہ مضمون توجہ سے پڑھے جانے کا مستحق ہے اور اس پر کھل کر گفتگو ہونی چاہیئے۔ شمیم حنفی کی زبان کے بارے میں جن لوگوں کو شکایت رہا کرتی تھی وہ اس مضمون میں ان کی نثر دیکھیں۔



ایک عام شکایت یہ ہے کہ نئے لکھنے والوں کو نقاد نہیں ملے اور چوں کہ نقاد نہیں ملے اس لیے نئے لکھنے والوں کو وہ نام اور مقام نہیں ملا جس کے وہ بجا طور پر مستحق تھے۔ میں اس خیال سے پوری طرح متفق نہیں لیکن اختلاف و اتفاق سے قطع نظر سوال یہ ہے کہ یہ "نقاد" جس کا بیکٹ کے GODOT کی طرح انتظار کیا جا رہا ہے، ایسی کون سی عجیب و غریب مخلوق ہے جو غیب سے نمودار ہوگی؟ تخلیقی کام کرنے والے بھی تو ہاتھ میں قلم اور منہ میں زبان رکھتے ہیں۔ وہ کس دن کے لیے؟ اس سوال کے جواب میں علی امام نقوی نے مضمون لکھ بھیجا ہے۔ دوسرے بھی لکھیں۔ حسین الحق نے بھی اپنے خط میں، جو اچھا خاصا مضمون ہے اس پہلو پر بات کی ہے۔



کافکا پر اور اس کے حوالے سے جدید افسانے پر آصف فرخی کے مضمون کو تجزیہ کہیے یا تاثر، تنقیدی انشائیہ کہیے یا بآوازِ بلند خود کلامی، کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ یہ مضمون الگ الگ یہ سب ہے

اور ان سب کا امتزاج بھی۔ کافکا پر مضمون نگار کی فریفتگی میں شامل ہوئے بغیر بھی آپ اس مضمون سے لطف لے سکتے ہیں۔ یہ بنیادی طور پر ایک ایسے قاری کا مضمون ہے جو ادب سے ڈوب کر محبت کرتا ہے اور اپنے مطالعے کی لذت میں دوسروں کو شریک کرنا چاہتا ہے۔ اپنے اس سفر میں وہ آپ کو ساتھ لے کر چلتا ہے، اپنے تاثرات سُناتا ہے۔ اور کبھی کبھی آپ کی موجودگی کو بھول کر اپنے آپ سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ یہ طرزِ اظہار اب آصف فرخی سے مخصوص ہوتا جارہا ہے۔ اس طرح کا مضمون پیشہ ور نقاد نہیں لکھ سکتے کیوں کہ اس کی بنیادی شرط یہ ہے کہ آدمی میں ادب سے ایک آسودگی ایک تسکین اور مسرت اخذ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔ مستعار نظریات کے میکانکی اطلاق اور علم کی نمائش کے شوق نے جن لوگوں پر شعر و ادب کے حسن و تاثر کے دروازے بند کر رکھے ہوں وہ دوسروں تک کس تاثر و کیفیت کی ترسیل کریں گے!؟

ایک طرح سے یہ مضمون ایک اسیرِ ذات کا دوسرے بلاگرفتہ اسیرِ ذات کو سلام ہے۔ کافکا کے لیے منزلِ اوّل بھی یہی مقام تھا اور منزلِ آخر بھی یہی تھی، لیکن آصف فرخی کے لیے یہ راستے میں قیام کا ایک ناگزیر پڑاؤ ہے۔ رات کٹ گئی تو صبح آگے چل پڑیں گے، یہ توقع بھی ہے اور دعا بھی۔



ایک زمانہ تھا جب اردو میں ناول کی کمی کی شکایت عام تھی لیکن پچھلے پندرہ بیس برسوں میں ناول نگاری نے ایسی مقبولیت حاصل کرلی ہے کہ اب مشکل سے چند ایک افسانہ نگار ایسے ملیں گے جنہوں نے کم از کم ایک ناول نہ لکھا ہو۔ اس کی وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ پبلشرز افسانے کے مقابلے میں ناول کی اشاعت کو زیادہ نفع بخش سمجھتے ہیں، لیکن ناولوں کی اس کثرت کے باوجود آج بھی اردو میں "ایڈیٹ" تو کیا THE POWER AND THE GLORY کی سطح اور معیار کا ناول بھی نہیں ملتا۔ حقیقتہً تو اس بات پر ہوتی ہے کہ جن لکھنے والوں کے پاس ہر طرح کی صلاحیت ہے، وہ بھی گھاس کاٹنے لگتے ہیں۔ عزیز احمد اپنے آخری دنوں میں دوسری طرف نکل گئے ورنہ اردو کا بڑا ناول انہیں کے قلم سے نکلتا۔

نئے لکھنے والوں نے ادھر چند برسوں میں کچھ ناول لکھے ہیں لیکن مصیبت سب کے ساتھ یہی ہے کہ کرشن چندر کی خندق سے نکلتے ہیں تو قرۃالعین حیدر کی کھائی میں گرتے ہیں۔ ضبط

توازن، فنی در و بست، فنکارانہ معروضیت کا وہی فقدان ناولوں میں بھی ہے جو افسانوں میں تھا۔ "راجہ گدھ" پر وارث علوی کا تبصرہ اس قابل ہے کہ ہر "ہونے والا" ناول نگار چالیس دن صبح و شام بطورِ وظیفہ اسے پڑھے۔ وارث نے اس مضمون میں ایک جگہ لکھا ہے " بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی سر کرنے سے قبل ہی تھیولوجی کی خندق میں گرتی ہیں"۔ تھیولوجی کی جگہ نظریہ، تھیم، کچھ بھی رکھ لیجیے اور آپ دیکھیں گے کہ ہمارے تقریباً سبھی ناول نگار کسی نہ کسی، اپنی "پسندیدہ" خندق میں پڑے ہوئے ہیں۔

اس مضمون کا وارث علوی کے بہت اچھے مضامین میں شمار ہوگا۔ ان کے اندازِ تحریر کی جو کمزوریاں ہمیشہ بیان کی جاتی ہیں وہ اب ایک طرح سے ان کے پڑھنے والوں نے قبول کرلی ہیں۔ یہ کمزوریاں ان کے ہر مضمون میں کچھ کمی بیشی کے ساتھ ملتی رہیں گی لیکن اس کے ساتھ وہ اپنے پڑھنے والوں کو کیا کچھ دے جاتے ہیں اس پر نظر کریں تو دوسری باتیں ناقابلِ اعتنا معلوم ہونے لگتی ہیں۔ اور پھر اس فری اسٹائل زور آزمائی میں بالآخر مضمون نگار ہی گھاٹے میں رہتا ہے۔ پڑھنے والا نہیں!

تھیولوجی پر آرٹ کی قربانی سے برہمی اور اعتراض قابلِ فہم بھی ہے اور صحیح بھی لیکن اس سیاق و سباق سے نکل کر رزقِ حلال کے تصور سے لڑائی غیر ضروری بھی تھی اور غلط بھی۔ اکلِ حلال کا تصور مذہب سے الگ ہوکر بھی اپنے معنی اور ایک بنیادی قدر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ممکن ہے حلال و حرام کے الفاظ سے وابستہ دینی تصور اور اسے ماننے والوں کا متضاد اور منافقانہ عمل آپ کو برانگیختہ کر دیتا ہو لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ آپ ان اقدار کے خلاف محاذ آرائی پر جٹ جائیں جو بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ سچائی، دیانت، امانت و خیانت، اپنی محنت سے روزی کمانے کا تصور، فرائض و حقوق کا تعین اور ان کی نشاندہی، ان سب سے آپ اس لیے تو منحرف نہیں ہوجائیں گے کہ مذہب ان کی تعلیم دیتا ہے اور اکثر مذہب کے ماننے والے اس کے خلاف عمل پیرا ہوتے ہیں!! یہ تو بڑی طفلانہ بات ہوئی۔ یہ نہیں وارث اتنی بات نہیں جانتے۔ لیکن وہی ان کی مجبوری کہ لکھتے لکھتے ایسی FRENZY کا شکار ہو جاتے ہیں کہ نہ دائیں دیکھتے ہیں نہ بائیں۔ بس جو کھی تلوار چلائے جاتے ہیں۔ اب ان کی بلا سے، زد میں اپنے آئیں کہ غیر۔

کمال یہ ہے کہ ان کے پڑھنے والے ہر یلغار کے بعد بچ کر نکلتے ہیں تو یہی کہتے ہیں

"خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو"

ممتاز شیریں کے خصوصی مطالعے کی تحریک آصف فرخی کے ایک خط سے ہوئی۔ چند ایک دوستوں سے ذکر کیا تو سب نے زور و شور سے تائید کی۔ تائید کی وجہیں سب کی اپنی اپنی اور الگ الگ تھیں۔ ایک وجہ یہ بھی دی گئی کہ "وہ آپ کی ریاست" بلکہ آپ کے شہر کی تھیں، وہیں سے "نیا دور" نکالا تھا وغیرہ وغیرہ۔ غرض یہ طے ہوگیا کہ اس شمارے کا 'خصوصی مطالعہ' ممتاز شیریں پر ہوگا۔ ان پر جو کچھ تھوڑا بہت بھی لکھا گیا ہے، وہ سب زیادہ تر پاکستانی رسائل میں شائع ہوا ہے۔ "فنون" نے کوئی اٹھارہ برس پہلے ایک خصوصی اشاعت ان کے انتقال کے کچھ عرصہ بعد شائع کی تھی۔ ہندوستان میں بہت کم لوگوں نے اسے دیکھا اور پاکستان میں بھی اس کی رسائی بڑی حد تک لکھنے والوں کے حلقوں تک ہی محدود رہی۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "اپنی نگریا" بہت پہلے اور کافی دیر کے بعد، مضامین کا مجموعہ "معیار" ان کی زندگی میں شائع ہوئے تھے اور ان کی کوئی خاص پذیرائی نہیں ہوئی۔ "میگھ ملہار" افسانوں کا دوسرا اور آخری مجموعہ سنہ ۱۹۶۲ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے اور اس میں شامل افسانے "کفارہ" پر کچھ زیادہ تبصرے اور مضامین آئے جن میں زیادہ تر کی نوعیت معترضانہ یا "معذرتانہ" ہی رہی۔ مضامین اور تبصروں کے معترضانہ ہونے کی ایک بڑی وجہ "میگھ ملہار" کا دیباچہ بھی تھا۔ "میگھ ملہار" پر سب سے سخت تبصرہ "سوغات" کے دورِ اوّل کے آخری شمارے میں شائع ہوا تھا۔ اس تبصرے کا لہجہ یقیناً غیر معتدل تھا، لیکن اس میں جو اعتراضات کیے گئے تھے وہ آج تیس برس بعد بھی کم از کم مجھے، صحیح معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے بعد "میگھ ملہار" پر یا ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری پر جو تبصرے یا مضامین آئے ان میں گھما پھرا کر، کبھی دبی زبان سے، کبھی ذرا کھل کر، یہی باتیں آتی رہیں کہ افسانہ وہ کمزور لکھتی ہیں، علم کے بوجھ نے تخلیقی صلاحیتوں کا گلا گھونٹ دیا ہے، خود نمائی اور خود تشہیری کچھ زیادہ ہی کرتی ہیں، .... مگر .... لیکن ... البتہ وغیرہ وغیرہ۔ پھر ان کا انتقال ہوگیا اور ادبی منظر نامے سے ان کا نام، جو ان کی زندگی کے آخری برسوں میں بتدریج ہٹتا جا رہا تھا، تقریباً غائب ہوگیا۔ کچھ لکھنے والوں نے ادھر ادھر کبھی ذکر کردیا یا نام لے لیا یا ایک آدھ مضمون کبھی کہیں آگیا تو الگ بات ہے ورنہ عام ادبی حافظے نے انہیں بڑی حد تک فراموش کردیا۔ خیر یہ سلوک تو زمانہ بڑے بڑوں کے ساتھ کرتا ہے اس کی کیا شکایت۔ مٹ گیا نقشِ احمد و محمود۔ رہ گیا لا الٰہ الا اللہ۔

ان پر خصوصی مطالعہ شائع کرنے کا فیصلہ تو ہوگیا لیکن جب کام شروع ہوا تو بار بار یہی سوال سامنے آتا تھا "ممتاز شیریں کیوں؟" آخر تنگ آکر میں نے آصف فرخی کو لکھا کہ بھائی یہ کیڑا تم نے ہی میرے دماغ میں ڈالا تھا، اب تم ہی بتاؤ کہ آخر ممتاز شیریں پر کیوں خصوصی مطالعہ شائع کریں۔ عزیزی نے اس کا جو جواب روانہ کیا (شاملِ اشاعت ہے) اس

کو پڑھ کر ان کی اپنی ذات کے کچھ الجھے اور ان کے تخلیقی عمل کے پس پشت کھڑا کچھ محرکات تو مجھ پر منکشف ہوئے ہی
لیکن اصل سوال اپنی جگہ برقرار رہا۔ میں نے اوپر کی سطروں میں اپنے تجربے کا جو ذکر کیا ہے تو وہ صرف اس لیے تھا کہ اس
کے بغیر میں اپنے اس ڈائیلیما کو سمجھا نہیں سکتا تھا۔ میری جو رائے اس وقت تھی 'ان کے بارے میں' وہ اگر آج بھی
باقی ہے تو پھر یہ خصوصی مطالعہ کیا ہوا، اور کیوں؟ ایسا بھی نہیں تھا کہ محض کسی کے ایماء یا کسی کی تائید کے زیر اثر
میں نے یہ فیصلہ کرلیا ہو۔ اسی ادھیڑ بن میں ذہن برسوں پیچھے لوٹ گیا۔

۴۳-۴۴ء کا زمانہ۔ نیا نیا پڑھنے لکھنے کا شوق۔ 'ادبی دنیا' 'ساقی' 'ادب لطیف' 'چمنستان' 'نیا ادب'
غرض غیر منقسم ہندستان کے تقریباً ہر اچھے ادبی رسالے کا دیوانہ وار انتظار اور مطالعہ۔ 'ساقی' میں فراق اور میراجی کی
باتیں تھیں اور عسکری کی "جھلکیاں" شروع ہوئی تھیں۔ ایک دن ایک بک اسٹال پر ایک نیا رسالہ بالکل جیبی سائز کا نظر
آیا۔ سرورق اس وقت بھی بوگس لگا۔ ملوں کی چمنیاں اور ابھرتا ہوا سورج! مندرجات دیکھے تو اکثر چیزیں پڑھی ہوئی
تھیں لیکن اس بات سے بڑی تقویت حاصل ہوئی کہ اپنے بنگلور سے نکلا تھا اور اس بات کی بھی خوشی ہوئی کہ چیزیں
مطبوعہ سہی لیکن جدید ادیبوں کی تھیں۔ چند ایک مہینوں میں دوسرا شمارہ آیا تو الگ ہی ڈھنگ کا اور اس کے بعد
THE REST IS HISTORY اب 'نیا دور' صمد شاہین اور ممتاز شیریں سے ایک تعلق سا ہوگیا۔ ممتاز شیریں کے
افسانوں کے جائزے بہت پسند آئے بعد میں "تکنیک کا تنوع" پڑھا تو خاصا رعب پڑا ان کے مطالعے کا۔ اردو افسانوں
کے جائزے میں جن افسانوں کا ذکر آتا تھا وہ سب اپنے پڑھے ہوئے ہوتے تھے، اور ان کے بارے میں اپنی رائے
بھی ہوتی تھی لیکن "تکنیک کا تنوع" میں انگریزی کے کئی ایسے افسانوں کا ذکر تھا جو پڑھے نہیں تھے شدید صدمہ ہوا اور اس کے بعد
پہلا کام یہ تھا کہ کہیں نہ کہیں سے ان ناولوں اور افسانوں کو حاصل کیا جائے۔ بنگلور میں اس وقت (ڈھائی لاکھ کی
آبادی کا غنودہ شہر) بمبئی دلی کی طرح ایسی دکانیں نہیں تھیں جہاں سے اس طرح کی کتابیں بآسانی مل جاتیں۔ چھاؤنی
ہونے کی وجہ سے فوجیں بڑی تعداد میں مقیم تھیں اور ان کے لیے اچھی اچھی کتابوں کے خاص ایڈیشن سمندر پار سے آتے
تھے اور یہ کتابیں بہت جلد پرانی کتابوں کی دکانوں میں زیادہ تر ساؤتھ پریڈ پر پہونچ جاتی تھیں۔ یہاں تلاش شروع
کی تو بہت ساری کتابیں مل گئیں۔ اشروڈ کا "گڈ بائی ٹو برلن" لیہمان کا "نیو رائٹنگ ان یوروپ" اگنازیو سلونے
کے ناول سب یہیں سے خریدے۔ پنگوئنس نیو رائٹنگ سے بھی تعارف انہی دوکانوں میں ہوا۔ انگریزی میں
ڈکنس، ہارڈی، گالزوردی، آسکر وائلڈ اور برنارڈ شاہ وغیرہ کے بعد والا پورا منظر نامہ PINK DECADE
کے لکھنے والے، آڈن، اسپنڈر میک نیس اور وہ سب جو آج بھی ماضی کی یادوں کا روشن ترین باب ہے،

نیو رائٹنگ کے صفحات پر ایک نئی دنیا کی طرح کھلا ہوا تھا۔ اردو کے لکھنے والے اس زمانے میں انگریزی کے جدید ادب سے زیادہ قریب نہیں تھے۔ بی اے، ایم اے کی ڈگریاں تو ہوتی تھیں لیکن عثمانیہ، علی گڑھ اور دیگر شمالی ہند کی یونیورسٹیوں سے (الٰہ آباد کی یونیورسٹی اس سے مستثنیٰ تھی بلکہ اس زمانے میں الٰہ آباد اور مدراس کی یونیورسٹیوں میں انگریزی کا معیار ملک بھر میں اعلیٰ ترین سمجھا جاتا تھا) نکلنے والے اردو کے ادیب انگریزی میں بالعموم کمزور ہوتے تھے۔ جدید انگریزی ادب کا مطالعہ تو بہت کم لوگوں کا تھا اور ان دنوں جو لوگ انگریزی میں بھی بہت پڑھے لکھے تھے، ان کے مطالعے کا رُخ الگ سمتوں میں تھا۔ انگریزی کے اور اس کے ذریعے دوسری بین الاقوامی زبانوں کے جدید ناول اور افسانے سے گہری واقفیت عسکری اور عزیز احمد کے علاوہ بہت کم لوگوں میں نظر آتی تھی۔ ان حالات میں ممتاز شیریں نے جدید مغربی ادب کے تازہ ترین رجحانوں کے ساتھ اردو افسانے پر لکھنا شروع کیا تو دھوم مچ گئی۔ ممتاز شیریں کا بڑا کارنامہ یہی ہے۔ ان کے مضامین اور ان کے رسالے "نیا دور" نے اپنے عہد میں اردو کے لکھنے پڑھنے والوں کے سامنے کچھ نئے افق کھولے اور انہیں ایک ایسی ذہنی سرگرمی سے آشنا کیا جو اس وقت اردو میں کمیاب تھی۔ اس سے قطع نظر کرتے ہوئے اگر صرف افسانہ نگار یا نقاد کی حیثیت سے ان کا جائزہ لیں تو بڑی مایوسی ہوتی ہے۔ دراصل ان کو شہرت اپنے کام اور استحقاق سے کہیں زیادہ ملی۔ اس کی وجہ ڈھونڈنے کے لیے دُور جانے کی ضرورت نہیں۔ سامنے کی باتیں ہیں۔ ایک تو نقاد اور وہ بھی افسانوں کا سالانہ جائزہ لینے والی، جسے چاہے ڈانٹ دے، جسے چاہے چمکارے، پھر "نیا دور" جیسے رسالے کی ادارت اور سونے پہ سہاگہ عورت کی ذات کا گلیمر! اردو کے ترسے ہوئے ادیب کے ڈھیر ہونے کے لیے اور کیا گولہ بارود چاہیے تھا۔ نتیجہ وہی نکل سکتا تھا جو نکلا، یعنی محمد حسن عسکری کے الفاظ میں "ممتاز شیریں کی تاریخ ہی ان کی شہرت سے شروع ہوتی ہے"!!

ان کے افسانوں اور مضامین پر لکھنے والوں نے لکھا ہے لیکن مجھے ایک بات جو عجیب لگتی تھی وہ بتانا چاہوں گا۔ یہ ضروری نہیں کہ افسانے کا ناقد خود بھی اچھا افسانہ نگار ہو، لیکن فکر و خیال کی جو ایک سطح اور پختگی ہوتی ہے وہ تو دونوں جگہ ایک ہی رہے گی۔ اظہار کی صورتیں الگ سہی لیکن ان کے پس پشت جو شخصیت ہوتی ہے وہ تو ایک ہی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ان کے مضامین اور بیشتر افسانوں میں جو فرق اور تضاد ملتا ہے وہ حیرت ناک ہے۔ ان کے افسانوں میں جو NAIVETY سطحی پن، اور جذباتی خامکاری پائی جاتی ہے، اس کا "نوری نہ ناری" لکھنے والی کی شخصیت سے کوئی جوڑ نہیں نظر آتا۔ مضامین میں بھی وہ جو ان کے ابتدائی جائزے ہیں انہیں اگر آج پڑھیں (یہ جائزے "معیار" میں شامل نہیں ہیں) تو حیرت ہوتی ہے کہ انہیں اس

ا اتنا اہم اور وقیع سمجھا گیا تھا، لیکن یہ فقط وقت کی بات ہوتی ہے۔



ممتاز شیریں کی ادبی تربیت اور نشوونما ان کے شوہر صمد شاہین کے ہاتھوں ہوئی۔ انگریزی کا بعد وسیع
تھا اس زبان میں تحریر و تقریر کا اچھا ملکہ رکھتے تھے قاعدے، ضابطے کے بہت پابند، دل کو بھول
ے بھی تنہا چھوڑنے کے قائل نہ تھے یعنی بالکل CORRECT آدمی تھے۔ اردو میں کمزور تھے گو اچھا لکھا
پڑھتے تھے، ایک زمانے میں اردو میں افسانے بھی لکھے، کچھ اداریے بھی ان کے نام سے 'نیا دور' میں آئے
ان کا جو ایک گہرا شعور اور احساس ہوتا ہے، وہ نہیں تھا۔ اردو کی تہذیبی بنیادوں سے ایسی آگہی نہیں
ر رگوں میں خون کی طرح دوڑتی ہے۔ شاعری سے کوئی مس نہ تھا عربی فارسی کی شد بد بھی نہیں
تھے۔ یہ ساری کمزوریاں ممتاز شیریں میں بھی تھیں اسی لیے وہ کبھی اچھی نثر نہیں لکھ سکیں ۔
نے بھی دبی زبان میں ایک جگہ اس کا ذکر کیا ہے۔ ان کے جو چند ایک مضامین میں زبان و بیان کی کمزوریاں
پائی جاتیں ان پر یہ گمان گذرتا ہے کہ یہ مضامین پہلے انگریزی میں لکھے گئے ہیں اور پھر کسی اچھے لکھنے والے سے
اردو میں ترجمہ کرایا گیا ہے۔ مثلاً "ادیب اور ذہنی آزادی" یا "کشمیر اداس ہے" کے دیباچے کا وہ حصہ جو
ہر سے متعلق ہے۔ ان مضامین میں کوئی جھول نہیں ہے۔ ایسی نپی تلی نثر اور ایسی کفایتِ الفاظ کہ ہر سطر
یزی کا دھوکا ہو۔ اظہار میں ایک روانی بھی ہے، اور بیان کی قوت بھی۔ ان مضامین میں حوالوں سے اور
کی بنیاد پر اپنے خیالات کی تائید میں جو زوردار مقدمے قائم کیے گئے ہیں وہ ایک ایسے تربیت یافتہ
ذہن کا پتہ دیتے ہیں جو ممتاز شیریں کا یقیناً نہیں تھا۔

پاکستان آنے کے بعد ممتاز شیریں میں جو تبدیلی آئی یا لائی گئی اس کا ذکر تفصیل طلب بھی ہے اور
ل بھی، اور آج ان کی موت کے بعد یہ باتیں شاید کچھ زیادہ معنی نہیں رکھتیں۔ جبر و استحصال شاید
مقدر تھا اور انہوں نے اسے بظاہر ہنسی خوشی اور بغیر کسی مزاحمت (!؟) کے اس طرح قبول کرلیا،
یہ ان کا اپنا منتخب کردہ راستہ تھا۔ "میگھ ملہار" پر "سوغات" کے تبصرے کی تلخی اور تندی کی وجہ
ہی۔ کیا لکھیں کیا نہ لکھیں اور کب لکھیں، یہ باتیں لکھنے والا اپنے طور پر طے کرتا ہے اور جب یہ
کوئی اور صادر کرنے لگے یا کسی پلاننگ اور منصوبہ بندی کے تحت یہ فیصلے کرنے پڑیں تو رفتہ رفتہ
ار کی موت ہو جاتی ہے۔ جسمانی موت تو بعد میں آتی ہے۔

منٹو پر کتاب لکھتے لکھتے اچانک رک جانے کا سبب تلاش کرنے کے لیے علم غیب کی ضرورت نہیں۔ کوہِ ندا سے آنے والی آوازیں اب بھی بند نہیں ہوئیں۔ یہ آوازیں مختلف لوگوں کے لیے مختلف بلاوے لاتی ہیں، کسی کو وزارت کے تو کسی کو سفارت کے، ان بلاووں کا انتظار کرنے والوں کو ہمیشہ "با ادب" اور "باوضو" رہنا پڑتا ہے، چاہے زندگی بھر بلاوا نہ آئے۔ منٹو کو عسکری کی دوستی نے "معزز" بنا دیا تھا لیکن منٹو معزز بنا رہنے کے لیے تھوڑے ہی پیدا ہوا تھا۔ "ٹھنڈا گوشت" پر مقدمے کے ساتھ صورت حال الگ ہوگئی۔ اب کم از کم کچھ عرصے کے لیے "نوری نہ ناری" کے خطرناک منصوبے کا التوا ضروری تھا! "کفارہ" کو وہ اپنی بہترین تخلیق سمجھتی تھیں لیکن اس کے مفہوم و معنی کے بارے میں ان کو نظرِثانی SECOND THOUGHTS. پہ مجبور ہونا پڑا۔ کیونکہ کفارے کا عیسوی تصور غیر اسلامی تھا!! "آگ کا دریا" کے بارے میں ان کی رائے اچھی تھی لیکن کسی محفل میں وہ اس رائے کا اظہار نہیں کرسکتی تھیں (کم از کم ۱۹۶۰ء میں) ہر آدمی کی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں جنہیں کوئی دوسرا سمجھ نہیں پاتا۔ ویسے تحریروں میں اپنے سارے بڑبولے پن کے باوجود وہ عام زندگی میں بڑی سادہ معصوم اور منکسر المزاج خاتون تھیں۔ وہ غیر معمولی ذہانت کی مالک نہیں تھیں۔ ان میں کوئی غیر معمولی کارنامہ سرانجام دینے کی صلاحیتیں بھی شاید نہیں تھیں، لیکن انہوں نے اپنے وقت میں کچھ ذہنوں کو تلاش اور تجسس کی طرف مائل کیا، نئے لکھنے والوں کی ہمت افزائی کی کچھ بند دریچے کھولے، کچھ نئے مناظر سے اردو والوں کو روشناس کرایا۔ افسانہ انہوں نے خود اچھا نہیں لکھا لیکن اردو افسانے پر ان کا احسان ہے۔ "نوری نہ ناری" اردو فکشن کی تنقید میں ان کے نام کو باقی رکھے گی۔



مشتاق احمد یوسفی پر خصوصی مطالعے کے سلسلے میں شان الحق حقی سے ایک خاکے کی درخواست کی تھی۔ وہ خاکہ انہوں نے عنایت کیا۔ یوسفی نے اپنی کچھ چیزیں بھجوانے کا وعدہ کیا تھا لیکن تا ایں دم ان کی کوئی چیز موصول نہیں ہوئی تو اب خصوصی مطالعے کے منصوبے کو کچھ دنوں کے لیے "پال میں لگا دیا" ہے۔ فی الحال "یوسفی صاحب" میں مشتاق احمد یوسفی کو دیکھیے۔ ایک اچھا مضمون نامی انصاری نے بھی یوسفی پر لکھا ہے وہ آئندہ شمارے میں آئے گا۔

اختر الایمان کی خود نوشت اب نئی منزلوں میں داخل ہو رہی ہے۔ ایک عجیب حزن اور اداسی کی رو ان صفحات میں دوڑ رہی ہے۔ اختر الایمان کا بیانیہ اس خود نوشت کو سوانحی ناول میں تبدیل کرتا ہوا نظر آرہا ہے۔ مکمل ہونے کے بعد مجھے یقین ہے کہ یہ اختر الایمان کی شاعری سے کم درجے کی چیز نہیں ہوگی۔

اس شمارے کی ضخامت کچھ اس طرح بڑھتی گئی کہ کئی ایک چیزیں جو اس اشاعت کے لیے منتخب کی تھیں، روک لینی پڑیں۔ اب ان کی اشاعت آئندہ شمارے میں ہوگی۔

محمود ایاز، یکم ستمبر ۱۹۹۲ء

یُوسفی صاحب

یوسفی صاحب کو خاکہ اڑانے میں اچھی دستگاہ حاصل ہے۔ اپنے اس ہنر کو انہوں نے مجھ پر بھی آزمایا ہے۔ جو مجھے عزت اور ان کی لَو پر قبول کرنا پڑا۔ ان کا قلم مجھ پر چلا تو گویا "کلاہ گوشۂ دہقاں بہ آفتاب رسید" (کاتب صاحب کلاہ کی ک کے نیچے اضافت نہ لگائیں!)

میری طرف تو خیر یہ ان کا ہاتھ تھا اور ان کی نظر اس سے کیوں کر چوک سکتی تھی مگر میں کس بات کا آسرا لوں کہ ان پر قلم چلاؤں۔ مجھے ویسے بھی خاکہ اڑانا تو ایک طرف خاکہ نگاری بھی نہیں آتی۔ اور خود یوسفی صاحب کی شخصیت ہر طرف سے اتنی مستحکم ہے کہ مجھے اس میں کہیں بھی کوئی جھوک، کوئی جھول، کوئی لٹک نظر نہیں آئی۔ میری نظر کا قصور بھی ہو سکتا ہے، جو ان کی نظر کی طرح تیز نہیں جو حقائق کے پار تک دیکھ لیتی ہے۔ لاموجود کو موجود کر دکھاتی ہے۔ اور ان کے کہے کو ماننا پڑتا ہے۔ وہ ویسے بھی اتنے لیے دیئے رہتے ہیں کہ نظر ان کے گرد گھوم پھر کر کھسیانی سی ہو کر پلٹ آتی ہے۔ آپ ان کی ذات کو کسی سیٹھ کی تجوری یا بینک کے والٹ سے تشبیہ دے سکتے ہیں جس میں کوئی درز، کوئی دراڑ، کوئی رخنہ نہیں ہوتا جس سے اس میں چھپی ہوئی فتوحات و مسلمات یا کچے پکے کا کوئی اندازہ لگایا جا سکے۔

میں نے اس سلسلے میں ان کی بیگم اور ریس صاحب سے رجوع کرنا چاہا کہ کوئی بھید ہو ہاتھ آئے جس سے ان کے انسان ہونے پر ایمان لایا جا سکے۔ فرشتہ ماننے کو دل تب راضی نہیں ہے بھی [illegible] ذات پر ایک اچٹتی ہوئی چھینٹ ہو کر رہ جائے گی۔ فرشتے کے [illegible] سفید داڑھی تو ہو [illegible] موجود [illegible] مجسم شخصیت ہیں۔ ان تلوں میں تیل ہی نہیں۔ دونوں حضرات [illegible] میں بیٹھے رہتے ہیں۔ [illegible] آنکھوں سے اوجھل رہیے۔ [illegible] بات [illegible] ہر ایک محفل [illegible]

نس میں بیرونِ ملک سے آئی ہوئی دو شاعرات بھی شریک تھیں۔ چلتے وقت انہوں نے پوچھا "سُنا ہے یوسفی صاحب آپ کے قریب ہی کہیں رہتے ہیں۔ ہمیں ان سے ملنے کا اشتیاق ہے۔" میں نے کہا "بی بی! ابھی ابھی تو یہاں سے اُٹھ کر گئے ہیں۔ اسے آپ کا گمان کہوں یا ان کا کہ آپ کو ان کی موجودگی کا علم نہ ہوا۔"

اب ایک لطیفہ یوسفی صاحب کے اپنے انداز کا بھی سُنا دوں، جو آپ جانتے ہیں کہ بڑے صاحبِ تصنیف ہیں۔ لیکن اس نقل میں کچھ اصل کا شائبہ ضرور ہے۔ اسی طرح کی ایک نسبتاً مختصر محفل میں ایک مہمان نے کونے کی طرف اشارہ کر کے پوچھا "وہ کون صاحب ہیں؟" میں نے کہا۔ "مشتاق یوسفی" بولے "کیوں مذاق کرتے ہو۔"

بعض لوگ واقعی تعارف کرانے پر بھی آسانی سے نہیں مانتے کہ یہ یوسفی صاحب ہی ہوں گے۔ انہیں دو باتوں کی توقع ہوتی ہے۔ یوسفی صاحب جو بہت بڑے بینکر، پاکستان بینکنگ کاؤنسل کے چیرمین وغیرہ رہ چکے ہیں یا تو بھرپور افسری یا دولت پناہی برسنی چاہیے یا پھر مزاح نگارِ دوراں کی حیثیت سے ارد گرد پھلجھڑیاں چھوٹنی چاہئیں۔ یہ لجاتا ہوا سا انداز نہ اِدھر سے جچتا ہے نہ اُدھر سے۔ جب تک آپ ان کو کسی مالیاتی مسئلے پر واجبی سبب سے نہ اکسائیں ہرگز نہ کھلے گا کہ انہیں بینکاری سے کوئی علاقہ ہوگا۔ اور جب تک ان کی زبان سے کوئی پھڑکتا ہوا جملہ بے ساختہ نہ نکل جائے یقین نہ آئے گا کہ وہ ہنسانا تو کجا ہنسنا بھی جانتے ہوں گے۔

ویسے تو اپنے بارے میں کوئی بات نہیں کرتے، جو ہر آدمی کبھی نہ کبھی کرتا ہے جس کے کوئی سرخاب کا پر نہیں چھوٹا موٹا طرّہ ہی لگا ہو لیکن اپنے مارواڑی ہونے کا ذکر اکثر کرتے ہیں اور بشدّ و مد سے کرتے ہیں۔ دراصل یہ انہوں نے کسر نفسی کے پیرائے میں داد طلب کرنے کا بڑا اچھوتا طریقہ نکالا ہے۔ کجا می ستانی کجا می زنی۔ یعنی جتنے ٹھیٹھ مارواڑی ہیں اپنے ادبی کارناموں پر اتنے ہی داد کے اضعافاً مستحق۔ خصوصاً صحت و شستگی زبان کی داد۔ یہ حق ہے کہ آج کل اتنے محتاط لکھنے والے کم ہی ہوں گے۔ کوئی لفظ یا کوئی محاورہ ان کے قلم سے نہیں نکل سکتا جس کی صحت و سند کی بابت انہیں پکا یقین نہ ہو۔ سچ پوچھیے تو مارواڑی ہونے کا دعویٰ ایک طرح کا MYTH یا STUNT ہے۔ یہ کاکو آبنانا یا کوری سخن سازی۔ بھلا جسے پورمیں جنم لینے والے کو جہاں اردو کا تقسیم کے بعد تک رواج بھی رہا اور راج بھی، کون مارواڑی سمجھ کے معاف کرے گا۔ اصلاً بھی ولایتی پٹھان ہیں ضرور فارسی بولتے ہوئے آئے ہوں گے۔ ادریس بیگم کی شاگردی کا دم بھی مصلحتاً بھرتے ہیں۔ یعنی زبان کے معاملے میں ہم

تمہاری مانتے ہیں، باقی باتوں میں تم ہماری مانو بس ہمارے اہلِ زبان ہونے کا بھانڈا نہ پھوڑو تو تمام کراکری دیتے ہیں تمہارے حوالے ہے، چاہے جتنی توڑ پھوڑ مچاؤ، ہمارے ہی سر پر سہی، دوسری لا دیں گے۔ چنانچہ وہ ان کا حرم اور اپنی استادی کا منصب خوب سنبھالے ہوئے ہیں۔ یہ اپنی قسم کی ایک ہی مثال ہے کہ کسی مصنف نے اپنی بیوی کی شاگردی کا دم بھرا ہو، یا بیوی نے میاں کو شاگردی میں قبول کیا ہو۔

ایک کہانی کبھی پڑھی تھی یا سنی تھی کہ ایک شخص بڑی دیر سے بینک کی دیوار سے ٹیک لگائے کھڑا تھا۔ پہرے کے سپاہی نے آتے جاتے اسے دیکھا کہ ٹس سے مس نہیں ہوتا۔ پاس جا کر سبب پوچھا۔ بولا بینک کی دیوار کو تھامے کھڑا ہوں۔ میں ہٹا تو یہ بیٹھ جائے گی۔ سپاہی پہلے تو مسکرایا۔ آخر اسے ہاتھ پکڑ کے ہٹایا۔ اس کا ہٹنا تھا کہ دیوار آ پڑی اور کرامت اس کی ثابت ہو گئی۔

اسی طرح کرامت یوسفی صاحب نے دکھائی۔ یہ جب تک بی سی سی آئی میں رہے وہ بینک نیک نامی اور سربلندی کے ساتھ کھڑا رہا۔ ان کے ہٹتے ہی ریت کی دیوار کی طرح بیٹھ گیا۔ یوسفی صاحب اس بات سے کانوں پر ہاتھ رکھتے ہیں کہ بینک ان کے بل پر کھڑا تھا یا ان کے چلائے چل رہا تھا۔ لیکن دیکھنے والوں کو صاف نظر آتا ہے کہ یہ ہٹے اور وہ بیٹھا۔

دعوت ضیافت شوق سے کرتے ہیں دونوں میاں بیوی کھلانے کے شوقین ہیں۔ میں نے کھلانے پلانے لکھا تھا مگر پلانے کاٹ دیا کہ کوئی غلط فہمی نہ ہو۔ پیٹ کے پرانے مریض ہیں۔ یوں تو ہم میں سے کون نہیں۔ طبی معنی میں لیجیئے یا معاشی معنی میں۔ ان کے ساتھ یہ روگ کچھ زیادہ ہی لگا ہوا ہے اور طبی ہی ہے۔ تیس پینتیس برس سے بڑی تشویشناک حالت میں ہیں۔ کب سے سنتا آ رہا ہوں کہ ست ہی ست پر جان ہے بارے جتنے برس بیت چکے اتنے ہی اللہ چاہے تو اور بیتیں گے اور ان کی اپنے پیٹ کے ساتھ اور پیٹ کی ان کے ساتھ چھیڑ خانی چلتی رہے گی۔ ایکبار میرے گھر پر کچھ مہمان آئے ہوئے تھے۔ دلّی سے خواجہ حسن ثانی، لاہور سے مختار مسعود صاحب جنھیں یوسفی صاحب ہی لے کر آئے تھے۔ تھوڑی دیر میں جو نظر اٹھی تو جس جگہ بیٹھے تھے وہاں کچھ نہ تھا، نشست خالی تھی۔ اس طرح کے خرقِ عادات دکھانا ان کا دستور نہیں ہے۔ بعد میں ٹیلی فون کیا۔ معلوم ہوا کہ پیٹ دبائے بستر پر لیٹے ہیں۔ غنیمت ہے کہ یہاں سے کچھ کھا کر نہیں گئے تھے۔ بدپرہیزی جو ہوئی کہیں اور ہی کی ہوگی۔ اگلے دن بالکل ٹھیک ٹھاک تھے۔ پیٹ کے ساتھ ایک اور معرکہ ہمارے ذہن پر رجسٹر ہو گیا۔ مارواڑ کے بعد سب سے زیادہ ذکر پیٹ ہی کا رہتا ہے۔

آج کل دو شاعروں کے درمیان بڑی کھٹ پھٹ چل رہی ہے۔ یہ بھی ایک ادبی روایت کی پاسداری ہے کوئی دور ایسے معرکوں سے خالی کیوں گزرے۔ اگرچہ اس حریفانہ روش کا کوئی نتیجہ تخلیقی صورت میں ظاہر نہیں ہوا۔ ہجوگوئی ایک متروک صنف سخن ہے۔ غیبت کا مزا اپنی جگہ مگر وہ تو ہوا میں اڑ جاتی ہے۔ یوسفی صاحب کے دونوں حریفوں سے تعلقات ہیں۔ پردیس کی رفاقت عزیز ہو جاتی ہے۔ وہاں اپنے کچھ زیادہ اپنے نظر آتے ہیں۔ دیس میں جہاں سب اپنے ہی اپنے ہوں، یہ خصوصیت پیدا نہیں ہوتی۔ یوسفی صاحب سے کہا گیا کہ آپ ہی ان کے درمیان صلح کرا سکتے ہیں۔ کارِ ثواب ہے۔ یہ دونوں طرف کی جلی کٹی سن لیتے ہیں، خود چپ رہتے ہیں۔ لاگ بھی ایک طرح کا لاگ ڈھیے جیسے دونوں حریف جوش و جذبے سے نبھا رہے ہیں۔ یوسفی صاحب اس تعلقِ خاطر میں کھنڈت ڈالنے پر تیار نہ ہوئے، مگر اس سلسلے میں ایک بڑا عجیب کارنامہ کر بیٹھے۔ دونوں میں سے ایک شاعر کے ساتھ کراچی میں شام منائی گئی۔ یوسفی صاحب مہمان خصوصی تھے۔ انہوں نے مضمون پڑھا دوسرے ہی شاعر کی تعریف و توصیف میں، اور اس پر بے ساختہ داد اُن شاعر سے لی جن کے اعزاز میں یہ تقریب تھی۔ حریف کا ویسے کہیں نام آتا تو دانت پیستے، یہاں جب تک یوسفی صاحب مضمون پڑھتے رہے بتیسی کھلی رہی اور خوب لطف اندوز ہوئے۔

جہاں تک ان کے فن اور ادبی قامت کا تعلق ہے۔ میں نے اب سے سترہ برس پہلے "زرگزشت" کی اشاعت پر اظہارِ خیال کیا تھا، خلاصتہ یوں تھا:

> "زرگزشت" کے مصنف کی پہلی دو تصانیف "چراغ تلے" اور "خاکم بدہن" حالانکہ کل پرسوں کی تخلیقات ہیں، لیکن کلاسک شمار ہونے لگیں۔ ان کا مزاج ہی کلاسکی تھا، دوسری خصوصیات کے علاوہ ان میں ایک ایسی فنی پختگی اور رچاؤ پن تھا جو وقت کے ساتھ ریاضت بھی چاہتا ہے۔ جہاں تک موضوعات و مطالب کا تعلق ہے تو وہ کچھ ایسے اہم نہ تھے، خاصے بادر ہوائی تھے، خیالی نہ کہ حقیقت آفریں۔ اس دور میں جبکہ کوئی بھی ادبی تخلیق جاندار نہیں ہوتی جب تک کہ اس میں گرد و پیش کے مسائل کے ساتھ کھلی کھلی اور گہری وابستگی نہ ہو، یہ مصنف کا کمال تھا کہ اس نے کسی چبھتے ہوئے موضوع کا سہارا لیے بغیر مزاح کو محض اپنا زورِ طبیعت دکھانے کے لیے برتا اور پھر اتنی پائیدار، اتنی وسیع اور فوری مقبولیت حاصل کی۔ وہ اپنی روشِ خاص پر اس ٹھاٹھ سے چل پڑا کہ کوئی اس کی طرف انگشت نمانہ ہو سکا

ورنہ ظرافت ہو یا المیہ نگاری، اگر محض ہنسانے یا رلانے کے لیے ہو تو جدید ذہن کو قبول نہیں ہوتی
کسی طرف سے بھی سوائے داد کے کوئی مخالفانہ آواز نہ اٹھی۔ کسی نے بھی نہ ٹوکا کہ تیجے انکھیاں
سوجھی ہیں ہم سنسار بیٹھے ہیں۔ ایسے ناقد بھی دم سادھ کر سو گئے جنھوں نے اچھے اچھے گرم گفتار
شاعروں ۔ ادیبوں کو نہیں بخشا یا نہیں پوچھا تھا، محض اس لیے کہ وہ "مزاح کے قانون"
پر پوری طرح کاربند نہ تھے۔

بات یہ ہے کہ یوسفی کے ہاں شگفتگی کی تہ میں متانت کی ایک سطح موجود تھی اور خود ان
کا مزاح، اتنا توانا اور بھرپور تھا کہ اس پر کوئی بھی گرفت بدمذاقی معلوم ہوتی۔ پھر یہ بھی ہے
کہ جب آپ ہنس دیتے ہیں تو آپ کی مدافعت اور حسِ تنقید دونوں کمزور پڑ جاتی ہیں۔ یہی
کہتے بن پڑتی ہے کہ "اے وقت تو خوش کہ وقتِ ما خوش کردی"

مزاح نگاری کے لیے زبان پر بڑی مدارت اور خود اعتمادی چاہیے۔ یوسفی کے ہاں پہلی چیز
موجود تھی۔ پھر بھی وہ کچھ دگدا میں رہے۔ کچھ ایسا نہیں کہ وہ الفاظ کو چھوتے ہوئے ڈرتے ہوں یا اہلِ زباں
سے خائف ہوں، بلکہ ان کو الفاظ سے اتنا پیار ہے اور ان کی نزاکتوں کا اتنا پاس، کہ انہیں بہت احتیاط
سے برتتے ہیں اور نہیں چاہتے کہ بھولے چوکے کوئی زیادتی ان کے ساتھ ہو جائے، سوائے تصرفات کے
جو وہ جان بوجھ کر روا رکھیں اور مزاح نگاری کا خاص حربہ ہیں، جیسے سوانح نو عمری، فرماں۔ دایان
ناوقت، خلاف وضع شتری، تحفۂ طوائف وغیرہ۔ ان کی کتابوں کے اوراق اسی قسم کے لطائف سے دمکتے نظر آتے
ہیں۔ وہ کوئی سطر بھی معرّیٰ نہیں چھوڑتے۔ وہ مزاح پیدا کرنے کے بہت سے گر جانتے ہیں۔ ان کی نگاہیں
اتنی تیز ہیں کہ لطیفہ طرازی کے کسی موقع سے نہیں چوکتیں۔ یہ لطیفے اکثر لفظی ہوتے ہیں لیکن بلیغ و پُر معنی
وہ فقرے کے بادشاہ ہیں۔ اردو ادب میں ویسے بھی لفظی مزاح عام ہے اور وہ مزاح کم جسے واقعاتی، سانحاتی
یا ڈرامائی مزاح کہا جائے۔ پہلی دو کتابوں میں یوسفی صاحب کی عام روش یہی تھی۔ کردار، واقعات یا سانحات جو اختراع
کیے گئے، وہ بھی عموماً لفظی مزاح یا فقرہ طرازی کے لیے ایک حیلے کا کام کرتے ہیں۔

مگر بعد کی تصانیف میں یوسفی صاحب کی مزاح نگاری نے بین طور پر ایک نئی منزل طے کی ہے۔
"چراغ تلے" کی طرح زرگزشت کسی خیالستان کی سیر نہیں کراتی جسے حقیقت سے کوئی ظاہری یا معنوی ربط نہ
ہو۔ "صحیفے اینڈ کمپنی" کی طرح کسی زعفران زار میں نہیں لے جاتی جہاں خود اپنے احوال سے بے خبر

ہو کر...... ہنسے بن نہ رہا جائے۔

یوسفی صاحب نے کتاب کا جو نسخہ مجھے دیا اس پر میرا ہی یہ شعر بھی لکھا ہے:

افتاد میں کچھ سعی متانت نہیں چلتی

رونے کو جو روکیں تو ہنسے بن نہ رہا جائے

انہوں نے اپنی کتابوں میں (از راہِ قدر دانی) میرے کچھ اور مصرعے یا شعر بھی بعض مقامات پر صرف کیے ہیں اور گویا ان کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ یہاں اپنے فن کی بابت ان کے اپنے نظریے کا سراغ بھی ملتا ہے جس کی طرف مقدمات میں بھی کچھ اشارے ہیں۔ فلیپ کی اس عبارت میں بھی مصنّف کی طرف سے کچھ اعتذار کا پہلو نکلتا ہے:

"یہ اس کے فن اور تفنن کا کرشمہ ہے کہ اپنی بذلہ سنجی، شائستہ شگفتگی اور شگفتہ شائستگی سے اس نے نہ جانے کتنی سفاک حقیقتوں اور بندۂ مزدور کے اوقات کی تلخیوں کو گوارا بنا دیا۔ اس کی مثال اس سنگلاخ پیشے ہی میں نہیں اس اس دُو دھاری صنف ادب میں بھی نہیں ملے گی جس کے تیشے سے پہاڑ ہی نہیں فرہادوں کے سر بھی کٹ گئے۔ زخم کھانا اور دل گرفتہ نہ ہونا بھی اس کا ادبی مسلک ہے۔ گویا بات وہیں پہنچی کہ

آئے کچھ ابر کچھ شراب آئے

اس کے بعد آئے جو عذاب آئے

یہاں آمد سخن کے طور پر عرض کر دوں کہ فیض جس زمانے میں حیدرآباد جیل میں تھے بیگم آمنہ ملک ان سے ہفتے کے ہفتے ملنے جاتی تھیں۔ میں نے ایک بار ان کے ہاتھ ایک غزل فیض کو بھجوائی، جس میں ایک شعر خاص طور پر انہی کے لیے تھا، اور چند شعر (مزاج کی طرح) تغزل کے جواز میں۔ (یوسفی صاحب شاعری کا اچھا ذوق رکھتے ہیں۔ اچھا شعر انہیں فوراً یاد ہو جاتا ہے۔ یہ مجھے انہی نے سمجھایا کہ ایک شعر میں تمہارا اور فیض کا مضمون لڑ گیا ہے۔ میں نے کہا درست ہے۔ ان کے یہاں بات بڑے برجستہ طور پر ادا ہوئی ہے) مطلع اور چند شعر یہ تھے:-

گاہے گاہے نفسِ شوق غزلخواں بھی رہے

راحتِ دل بھی بنے دوست پہ قرباں بھی رہے

سایۂ ابرِ بہاری میں یہ کیسا گریۂ زار؟

روشِ برق کوئی نغمۂ جولاں بھی رہے

ہاتھ میں رشتۂ صد عقدۂ مشکل رکھیے
ہاں کسی مردِ خوش اندام کا داماں بھی رہے

کہ نہیں منبر و محراب و مصلیٰ سے ہمیں
طاق و تصویر و چراغ و گلِ داماں بھی رہے

یاد ایام کہ تو مائل دل سوزی تھا
ہم ترے شہر میں آئے ترے مہماں بھی رہے

ہم گلستاں میں رہے بوئے محبت بن کر
گرچہ آوارہ و برباد و پریشاں بھی رہے

گردشِ جام رہے سوختہ جانوں کو نصیب
پھر بُرا کیا ہے جو یہ گردشِ دوراں بھی رہے

گل نے سیکھا خلشِ جبر میں خنداں رہنا
ہائے وہ لب جو اسیری میں غزلخواں بھی رہے

بینک کے پریذیڈنٹ کا کیا ذکر کہ اسے تو اپنا بھرم رکھنا ہی ہے، ہم سب اپنے اپنے سروں پر پڑی ہوئی افتاد کے باوجود رونے سے زیادہ ہنسنے پر آمادہ یا مجبور رہتے ہیں کہ یہ زندگی کی دلیل ہے۔ کوئی ہنسانے والا چاہیے۔ یوسفی صاحب واقعی بعض اوقات تو اتنا ہنساتے ہیں کہ آنسو نکل پڑیں اور دونوں مزے حاصل ہو جائیں۔ ان جیسا باشعور اور جہاندیدہ بینکار صرف معاشی مسائل پر قلم اٹھاتا تو جتنا چاہتا عبرت دلاتا یا بور کرتا۔ انہیں اظہار ذات کے لیے اس گمنام بینک کلرک کی آڑ پکڑے بغیر چارہ نہ تھا جس کا سوانگ انہوں نے بھرا ہے ۔

یوسفی کے مزاح کی تکنیک تو ہموار رہتی ہے، لیکن ادبی قامت ہر تصنیف کے ساتھ بڑھتا گیا ہے۔ مجھے ایسا ارتقا یا ارتفاع اس دور کے کسی اور مصنف کے ہاں اتنا واضح طور پر نظر نہیں آتا جیسا غرض کیا اب وہ کسی خیالی زعفران زار میں نہیں لے جاتے۔ ان کا قلم اسی سرزمین پر رہتا ہے اور اس کی جود کراچی سے خیبر تک پہنچتی ہے۔ پہلے ان کا قلم گرد و پیش کی زندگی سے اتنا قریب اور پاکستان کے رنگ میں ڈو نہ تھا۔ اس میں کچھ مقامی زبانوں کا چٹخارہ بھی شامل ہو گیا ہے۔ کئی ایسے چہرے نظر آتے ہیں کہ پاکستان ہی مل سکتے تھے۔ اور ان کا خاکہ اس خوبی و دل سوزی سے کھینچا گیا ہے کہ ان کا فطری حسن کچھ اور اُجاگر ہو گیا

چھینٹے بھی اس خوبی سے اُڑائے ہیں کہ چہرے مسخ ہونے کی بجائے نکھر گئے ہیں۔ آپ بیتی کی روایت کے خلاف "زرگزشت" اور اس کے بعد "آبِ گم" کے یہ چہرے حقیقی نہیں مثالی ہیں۔ یہی صورت واقعات و حوادث کی بھی ہے یہ کرانیکل یا وقائع کے ذیل میں نہیں آتے۔ مگر جھٹلائے بھی نہیں جا سکتے۔ سرگزشت کی جگہ "زرگزشت" کا عنوان رکھ کر انہوں نے اپنے آپ کو سرگزشت لکھنے کی ذمّے داری سے بچا لیا ہے۔ یہ ایک نئی صنفِ تحریر ہے۔ یہ ایک انقلابی تبدیلی کا پتہ دیتی ہے۔ چند کہ فن شخصیت کی پیداوار ہوتا ہے، معلوم ہوا کہ فنی قدرت اور شخصی پختگی ایک چیز کا نام نہیں۔ تکنیک کی پختگی کے بعد بھی ادبی شخصیت کے ارتقا کی راہ کھلی رہتی ہے۔ بعد کی دونوں تصانیف ایک پختہ تر ادیب ایک زیادہ بالغ شخصیت کے فنی کارنامے ہیں۔ اپنے فقروں کو مانجھنے اور بعض مضحک خاکوں پر ہاتھ صاف کرنے کے بعد مصنف نے کچھ زیادہ پُرکاری اور رمزیت سے کام لیا ہے۔ اب پہلے سے زیادہ گہری معنویت پائی جاتی ہے۔ ہئیت کے لحاظ سے بھی ان تصانیف کا ٹھاٹھ بڑا ہے اور ڈیزائن سیدھا سادا جس میں کوئی ٹیڑھ بیٹھ نہیں۔ سرنوشت کی حیثیت سے زرگزشت میں سیلف کم اور اینٹی سیلف زیادہ ہے، اس طرح کہ موضوعِ بیان ایک کردار کی جگہ ایک علامت بن کر اُبھرتا ہے۔ گھسے مضامین اگر افسانچے تھے تو یہ تصانیف اپنے عہد کا سگا بن جانے کی صلاحیت رکھتی ہیں، کہ ابھی تو "زرگزشت" زرِ انجام سے بہت دُور ہے۔


مارا بتوصد حساب باقیست ــ باقی و ماہتاب باقیست

ڈاکٹر آفتاب احمد خان

فیض اور غالب

"(فیض کی نظم کے بارے میں نارنگ کا مضمون میں نے دیکھا۔ آپ نے جو کچھ اپنے
اداریے میں لکھا تھا اور جو کچھ اب نارنگ کے جواب میں لکھا ہے مجھے اس سے سراسر
اتفاق ہے اور اس سے بھی جو کچھ کہ شمیم حنفی نے لکھا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اس نظم
کے بارے میں پانچ برس ہوئے میں نے بھی ایک مضمون لکھا تھا جو "افکار" کراچی میں شائع
ہوا تھا۔ اس کی نقل ملفوف کر رہا ہوں، آپ ملاحظہ فرمائیے۔ اس میں کسی نظریے کے
اطلاق کے بغیر شاعر کی شاعری کے سیاق و سباق اور اس کے ذہنی تناظر میں نظم کو سمجھنے کی
کوشش کی گئی ہے۔" ________ آفتاب احمد خاں (خط سے اقتباس)

فیض نے اپنے دو بزرگ ہم عصر شاعروں یعنی فراق اور جوش کی رحلت پر جو قطعہ لکھا تھا اس کا آخری
شعر ہے ؎

ایک ساتھ آئے، ساتھ ساتھ گئے
عہدِ حاضر کے میر اور سودا

واقعی اگر عہدِ حاضر میں میر سے مشابہ تھے اور جوش سودا سے تو خود فیض کے بارے میں یہ کہنا غلط نہ ہوگا
کہ وہ اس دور میں غالب کے ہی دولت تھے ۔ غالب سے فیض کو جو تعلقِ خاطر تھا وہ ان کے ایک انٹرویو کے اس بیان

ہی سے ظاہر ہے کہ وہ "دیوانِ غالب" ہمیشہ اپنے سرہانے رکھتے ہیں۔ اسے بار بار پڑھتے ہیں اور یہ کہ وہ دانستہ اور غیر دانستہ طور پر غالب سے اثر پذیر ہوئے ہیں۔ یہ اثر ان کے کلام میں کہیں صاف اور کہیں ذرا چھپے ہوئے انداز میں جابجا نظر آتا ہے، کہیں ترکیب سازی اور تصویر کاری میں غالب کے سے صناعانہ کمال کی چھاپ ہے اور کہیں اندازِ بیان اور لہجے میں غالب کی آواز کی گونج سنائی دے جاتی ہے۔ حالی نے اپنے "مرثیۂ غالب" میں غالب کو روشن دماغ کہا ہے یہ لقب ہمارے جدید شاعروں میں فیض ہی کے لیے شاید سب سے موزوں سمجھا جائے گا۔ بہر حال فیض اور غالب کے موضوع پر ایک مستقل مضمون میں لکھ چکا ہوں جو نقوش ۱۹۸۵ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ آج کی صحبت میں مجھے فیض کی ایک نظم یا ہیئت کے اعتبار سے مسلسل غزل "دستِ تہِ سنگ آمدہ" کے بارے میں کچھ عرض کرنا ہے۔ اس نظم میں فیض نے غالب کے اس شعر کی کہ جس میں "دست تہہ سنگ آمدہ" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے اس طرح تضمین کی ہے ؎

(۱) بیزار فضا، درپئے آزارِ صبا ہے — یوں ہے کہ ہر اک ہمدمِ دیرینہ خفا ہے

(۲) ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم — اب سیر کے قابل روشِ آب و ہوا ہے

(۳) امڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات — چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی گھٹا ہے

(۴) وہ چیز بھری ہے کہ سلگتی ہے صراحی — ہر کاسۂ مے زہرِ ہلاہل سے سوا ہے

(۵) ہاں جام اٹھاؤ کہ بیادِ لبِ شیریں — یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے

(۶) اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے — مقصودِ رہِ شوق وفا ہے نہ جفا ہے

(۷) احساسِ غمِ دل جو غمِ دل کا صلہ ہے — اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے

(۸) ہر صبحِ گلستاں ہے ترا روئے بہاریں — ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے

(۹) ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم — ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے

(۱۰) ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک — ہر حرفِ تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

(۱۱) تعزیرِ سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے — وہ ظلم جو ہم نے دلِ وحشی پہ کیا ہے

(۱۲) زندانِ رہِ یار میں پابند ہوئے ہم — زنجیر بکف ہے، نہ کوئی بند بپا ہے

"مجبوریٔ و دعوئ گرفتاریِ الفت

دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے"

یہاں یہ ذکر کر دینا غیر مناسب نہ ہوگا کہ یہ نظم یا مسلسل غزل کہ جس پر کوئی تاریخ درج نہیں ہے فیضؔ نے "راولپنڈی سازش" کیس کے سلسلے میں اپنی طویل اسیری کے بعد ۱۹۵۶ء میں رہائی اور ۱۹۵۸ء کے مارشل لاء نفاذ پر نظر بندی کے درمیانی عرصے میں کہی تھی۔ یہ صراحت اس لیے ضروری ہے کہ اس نظم کی مجموعی فضا میں جو ذہنی کیفیت جھلک رہی ہے وہ اس زمانے کی یادگار ہے جب فیضؔ کچھ اکھڑی اکھڑی زندگی بسر کر رہے تھے اور ایک قسم کی ناخوشی اور اداسی ان پر طاری تھی۔ بظاہر وہ "پاکستان ٹائمز" کے چیف ایڈیٹر بنا دیے گئے تھے مگر اب اخبار کی ترتیب و تدوین میں ان کا کوئی خاص عمل دخل نہ تھا۔ انھیں کچھ ضرورت سے زیادہ فرصت تھی اور وہ اس سے کچھ بیزار سے نظر آتے تھے۔ مجھے یاد ہے کہ اس عالم میں وہ اکثر زندگی کے اس طور کا بھی محاسبہ کیا کرتے تھے کہ جو انہوں نے اختیار کر لیا تھا۔ یہ نظم اسی ذہنی کیفیت کی غمّاز ہے۔

پہلے ہی شعر میں انہوں نے "بیزار فضا" کا ذکر کیا ہے جو گویا ان کی داخلی کیفیت کا عکس ہے اور وہ "صبا" کہ جس کا ذکر انہوں نے قید کے زمانے کی شاعری میں بڑے والہانہ انداز میں کیا ہے، اب "درپے آزار" ہے اس پر طرّہ یہ کہ "ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے"۔ تیسرے شعر کی کیفیت میری دانست میں پہلے شعر کی کیفیت سے ہم آہنگ ہے اور اسے اسی کے ساتھ پڑھا جانا چاہیے۔ پہلے شعر میں ان دوست احباب کی طرف اشارہ ہے جو قید کے زمانے اور اس کے بعد بھی کچھ اپنی مجبوریوں اور کچھ "تفاوتِ راہ" کے سبب فیضؔ سے دور ہو گئے تھے اور تیسرے شعر میں غیروں کے 'الزام و ملامت' کی طرف کہ جس میں چند ایک دوست احباب بھی شامل تھے۔

دوسرا شعر چوتھے شعر سے مطابقت رکھتا ہے جس سے نظم کا گریز شروع ہوتا ہے۔ یہی در اصل اس کا نفسِ مضمون ہے یعنی "بیزاری" کی کیفیت کا ردِّ عمل جس کا بیان آخری شعر تک مسلسل جاری ہے۔ دوسرے چوتھے اور پانچویں شعر میں فیضؔ نے اپنی ان محبوب علامات کو استعمال کیا ہے جس سے ان کی شاعری بھری پڑی ہے۔ دوسرے شعر میں جن "بادہ کشوں" کو پکارا ہے یہ ان کے وہی ہم مشرب و ہمراز رفیقانِ راہ ہیں جن کے لیے الزام و ملامت کی آب و ہوا، گویا موسم کے رنگ پر آنے اور سیر کے قابل، ہونے کا نام ہے۔ کیوں کہ ان کو جنوں سامانیوں کی یہ فضا راس آتی ہے۔ اسی فضا میں وہ حق و انصاف کی خاطر، انسانی تاریخ میں سقراط کی روایت کو زندہ رکھتے ہوئے 'زہر ہلاہل' کو بھی "کاسۂ مے" سمجھ کر پیتے رہتے ہیں۔ فیضؔ نے حق و انصاف کے اپنے تصور یعنی آدرش اور ملک کو اپنی شاعری میں ہمیشہ ایک حسین و جمیل انسانی پیکر کے روپ میں پیش کیا ہے۔ "لبِ شیریں" اسی پیکر کا ایک حصہ ہے۔ فیضؔ اپنے ملک اور آدرش کی تجسیم جس صنّاعانہ انداز میں کرتے ہیں اس کی بہترین مثال ان کی نظم "ہم جو

تاریک راہوں میں مارے گئے" میں ملتی ہے جہاں انہوں نے ہونٹوں کی لالی، ہاتھوں کی شمعوں، اور "زلفوں کی مستی" کے ذکر سے ایک ایسے آدرش کا سراپا کھینچا ہے جس کی خاطر ؎

قتل گاہوں سے چُن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے
کر چلے جن کی خاطر جہاں گیر ہم
جاں گنوا کر تری دلبری کا بھرم
ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے

اب ذرا پھر زیرِ بحث نظم کے اشعار کی طرف لوٹیے چھٹے اور ساتویں شعر میں اسی "جذبۂ دل" کی صراحت ہے جس کے تحت "یاروں" کو زہر پینا بھی گوارا ہے۔ یہ "جذبۂ دل" وہ بے لوث جذبہ ہے جس کے ہوتے ہوئے "سزا و جفا" کے تصورات محض توہمات نظر آتے ہیں ان کی کوئی حقیقت باقی نہیں رہتی۔ یہ "جذبۂ دل" اپنی اصل میں ایک "احساس لم" ہے جو ایک حسین آدرش سے لگاؤ کا صلہ ہے، گویا یہ اسی آدرش ہی کی عطا ہے اور آپ اپنا انعام ہے۔

آٹھویں اور نویں شعر میں پھر فیض نے اپنے خاص انداز میں آدرش کی تجسیم کی ہے۔ یہاں پر انہوں نے اپنی پسندیدہ علامتوں کے ذریعے اس حسین و جمیل پیکر کی تصویر کھینچی ہے۔ ہر صبحِ گلستاں، اس کا "روئے بہاریں" ہے۔ ہر پھول اس کی یاد کا نقشِ کفِ پا۔ بھیگی ہوئی رات اس کی زلف کی شبنم اور ڈھلتا ہوا سورج یعنی شفق اس کے ہونٹوں کی سرخی۔ دسویں شعر میں فیض نے اسے آدرش کو ایک ایسی دیوی کے روپ میں دیکھا ہے جس کی محبت گویا حیات کی منزل ہے اور جس کے قدموں کی صدا، ان کے "حرفِ تمنا" کے اظہار یعنی ان کی نغمہ سرائی میں گونجتی ہوئی ہے۔ آدرش کا حصول فیض کے ہاں ہمیشہ کسی "بہشتِ شمائل کی آمد آمد" کا سماں پیش کرتا ہے۔

جیل کے زمانے کی ایک غزل میں اپنے اس ذہنی رویے کا اظہار اس طرح کیا ہے ؎

وہیں ہے دل کے قرائن تمام کہتے ہیں
وہ اک خلش کہ جسے تیرا نام کہتے ہیں

تم آرہے ہو کہ بجتی ہیں میری زنجیریں
نہ جانے کیا مرے دیوار و بام کہتے ہیں
یہی کنارِ فلک کا سیہ ترین گوشہ
یہی ہے مطلعِ ماہِ تمام کہتے ہیں

ایک اور غزل کے مطلع میں آمد کا انتظار اور نہ آنے کا ملال یوں ظاہر ہوا ہے ؎

ہر سمت پریشاں تری آمد کے قرینے
دھوکے دیے کیا کیا ہمیں بادِ سحری نے

گیارہویں شعر میں پھر اسی "احساسِ غم" کی طرف اشارہ ہے جس نے دل کا بُرا حال کر رکھا ہے مگر اس سلسلے میں وہ کسی کو دوش نہیں دیتے۔ تلخی و برہمی اور شکوے شکایت کو ان کے مزاج میں کوئی دخل نہیں تھا یہاں ظالم کا لفظ خاص توجہ چاہتا ہے۔ ہمارے ہاں عموماً بول چال کی زبان میں "ظالم" اور "کم بخت" جیسے الفاظ کا استعمال بعض اوقات ایک چمکار اور پیار کے لیے ہوتا ہے۔ یہاں یہ لفظ انہی معنوں میں آیا ہے۔ فیض نے اس قسم کے کئی اور لفظ بھی اسی سلیقے اور بے تکلفی سے باندھے ہیں۔ یاد کیجیے ان کے ایک اور مصرعے میں "کم بخت" کا لفظ ——— بہ ایں ہمہ اس جسم کے کم بخت دل آویز خطوط ——— یہ تو وہ ظلم تو انہوں نے اپنے "دلِ وحشی" پر کیا ہے۔ یہ ایسی متاعِ عزیز ہے جس کی اس دنیا میں کوئی قیمت ہی نہیں، مگر اس "ظلم" کی وجہ سے جو نتیجہ نکلتا ہے، اسے فیض نے ایک اور غزل کے مطلع میں یوں بیان کیا ہے ؎

جنوں میں جتنی بھی گزری بکار گزری ہے
اگرچہ دل پہ خرابی ہزار گزری ہے

زیرِ بحث نظم کے آخری شعر میں اس "جذبۂ دل"، اس "احساسِ غم" کے طفیل "زندانِ رہِ یار" میں اپنی اس اسیری کا ذکر ہے جو فیض نے خود اختیار کی ہے۔ کیوں کہ یہ "جذبۂ دل"، یہ "احساسِ غم" خود ان کی اپنی سرشت سے پیدا ہوا ہے، یہ ان کی فطرت کا وہ تقاضا ہے جس سے مفر نہیں لہٰذا ؎

مجبوری و دعویٰ گرفتاریٔ الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

غالب کے شعر میں "دعویٔ گرفتاریٔ الفت" اور "پیمانِ وفا" ترکیبوں میں ایک بڑی نازک اور لطیف طنز پائی جاتی ہے۔ اس لیے کہ الفت میں کسی ادعا، کسی عہد اور ارادے کا دخل نہیں۔ یہ ایک مجبوری ہے الفت کرنے والے کی۔ اس کی وضاحت غالب نے "دستِ تہہ سنگ آمدہ" کی بلیغ ترکیب سے مہیا کی ہے۔ فیض نے اپنے "جذبۂ دل" اور اپنے "احساسِ غم" کو جوان کے ہاں ان کے آدرش سے منسوب ہے اسی قسم کی مجبوری قرار دیا ہے اور اس طرح غالب کی بیان کی ہوئی ایک گہری نفسیاتی حقیقت کو اپنے حال پر منطبق کر لیا ہے۔ یہ ہے وجہ تسمیہ غالب کے اس شعر کی تضمین کی۔ یہ شعر کلامِ غالب کے اوّلین نسخے یعنی "بیاضِ غالب بخطِ غالب" میں موجود ہے۔ البتہ وہاں "پیمانِ وفا" کی بجائے "احرامِ وفا" کی ترکیب استعمال ہوئی ہے۔ بعد میں غالب نے اسے بدل کر "پیمانِ وفا" بنا دیا اور یوں اس میں ایک نازک اور لطیف طنز کا عنصر بھر دیا جس کا میں نے ذکر کیا ہے۔ لطف یہ ہے کہ خواجہ منظور حسین مرحوم کی تحقیق کے مطابق یہ شعر خود غالب کے ہاں بھی ایک آدرش سے غالب کی نسبت ظاہر کرنے کے ضمن میں تصنیف ہوا تھا۔ کیوں کہ بیاض کا زمانہ سید احمد بریلوی اور شاہ اسمٰعیل کی تحریک جہاد سے غالب کے ذہنی قرب کا زمانہ ہے۔ "احرامِ وفا" کی ترکیب صاف اسی کی غمازی کرتی ہے۔ مگر غالب اس تحریک میں کبھی شامل نہیں ہوئے۔ ان کا طرزِ زندگی، تحریک کے بارے میں ان کے گاڑھے دوست مولانا فضل حق کی معاندانہ روش اور خود غالب کی تشکیک پسندی ان کی راہ میں حائل رہی۔ اپنے آدرش کے بارے میں فیض کا معاملہ اس کے بالکل برعکس تھا۔ ان کے ہاں یقین کا ثبات ہی ثبات تھا۔ ہم اگرچہ جز اس راہ میں جو سب پہ گزرتی ہے وہ گزری۔ وہ ثابت قدمی سے آخر دم تک اس راہ پر گامزن رہے۔



شمیم حنفی

تہذیب اور تنقید کا رشتہ

ہمارا دور انسانی تہذیب کی تاریخ کا شاید پہلا دور ہے جب ایک ساتھ بہت سے لوگ ادب
ت کا اعلان کرنے لگے ہیں ۔ اب لوگوں کے پاس ادب پڑھنے کا وقت نہیں ۔ اور وہ لوگ جو اجتماعی زندگی
انداز ہونے کی سب سے زیادہ طاقت رکھتے ہیں، یعنی کہ سیاست دان اور سرمایہ دار، انھیں ادب
نے کی ضرورت نہیں ۔ عام انسانوں کے لیے زندگی بہت سخت ہے ۔ اور جینے کی جدوجہد میں وہ اپنے آپ کو
ورِ صرف کرتے رہتے ہیں کہ تہذیب کے مختلف مظاہر ـــ موسیقی، مصوری، رقص، فنِ تعمیر کسی پہ
ی نگاہ نہیں ٹھہرتی، چہ جائے کہ ادب ۔ ادب تخلیق کرنے والے مختلف قبیلوں میں بٹے ہوئے ہیں ۔ ایک
ان کم نصیبوں کا ہے جو ادب تخلیق کرنے کے سوا کچھ اور کر ہی نہیں سکتا ۔ اس کے لیے ادب لکھنا ایک داخلی
ضے کی تکمیل ہی نہیں، سانس لیتے رہنے کے برابر ہے ۔ ایک حلقہ بے کار مباش کچھ کیا کر، کے مصداق شعر، افسانہ
ھتا ہے اور ادب کی تخلیق کو ایک شوقِ فضول کے طور پر اختیار کرتا ہے ۔ ایک تیسرا حلقہ ان دانشمندوں کا
جو ادب کو کیریئر کے طور پر برتتے ہیں اسے امیروں وزیروں سے لے کر ادب کے عام طالب علموں تک
ی، کا بہانہ بناتے ہیں، انعام پاتے ہیں ۔ خوش حیثیتی کا لطف اٹھاتے ہیں ۔ اور ادب کے نام پر نمائشی
ربوں، مستعار تجربوں، اپنی ہستی کی بنیادوں سے کوئی تعلق نہ رکھنے والے تصورات اور آپ اپنی بے یقینی
ی فضا میں سانس لینے والے احساسات کی دوکانیں سجاتے ہیں ۔

تنقید اپنی مصلحتوں، مجبوریوں، منافقتوں، اوڑھی ہوئی عادتوں کے مطابق ان تمام قبیلوں
ں چھوٹی بڑی سندیں تقسیم کرتی رہتی ہے ۔ ادب لکھنے والا نقّاد سے مرعوب کہ اس کے ہاتھ میں میزانِ عدل
ہے بیچارہ نقّاد ہی غریب وہ سب کچھ پڑھتا ہے، صرف ادب لکھنے اور پڑھنے والے کو جس کی ہوا تک نہیں لگتی
ور اس طرح محض تنقید لکھنے کی خاطر کی اذیت ناک زندگی گزارتا ہے ۔ نقاد اپنی جگہ خوش ہے کہ اسے اتنا

بانکاہی کا صلہ شہرت اور مرتبت، اکرام اور عزت کے طور پر مل جاتا ہے۔ اس کی خوشی کا دوسرا بہانہ یہ ہے کہ
بے جان، اسوکھی، علمی کتابیں پڑھنا اُس کے لیے آج کی تہذیب کے عذاب آمیز سوالوں اور انسانی تاریخ
کے اندوہ ناک تجربوں سے گزرنے کی بہ نسبت کہیں زیادہ آسان ہے۔ سو اُس نے مختلف علوم کی کتابوں میں
تجربہ گاہوں میں ایک محفوظ زندگی کے حصاروں میں خود کو سمیٹ رکھا ہے۔ تہذیب تنقید سے کچھ نہیں کہتی۔
تنقید لوگوں کو ادب کے واسطے سے مہذب بنانے کی کسی بھی سرگرمی کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتی۔

لیکن ہر تہذیب کی طرح، ہر ادبی روایت کی جڑیں بھی ایک الگ زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔
اُس زمین کا ذائقہ، جغرافیہ، موسم، ماحول، رسمیں اور روایتیں، مجبوریاں اور معذوریاں، دکھ سکھ
اُس کے اپنے ہوتے ہیں۔ مختلف انسانوں میں احساسات اور جذبے مشترک ہو سکتے ہیں مگر طرزِ احساس اور
نظامِ جذبات ہر ایک کا اپنا ہوتا ہے۔ اور اسی سطح پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دو تہذیبیں یا دو ادبی روایتیں بھی
یکساں نہیں ہوتیں۔ مانا کہ ہر ادبی تجربہ، بنیادی طور پر انسانی تجربہ ہے اور انسان ہی وہ محور ہے جس کے گرد ہر
روایت گھومتی ہے، مگر وہ ایک شے جو انفرادیت کہلاتی ہے اور احساس و عمل کا ایک الگ منطقہ بناتی ہے
اسی کے مرکز سے وہ لکیر بھی پھوٹتی ہے جو انسان اور انسان میں فرق کر سکے، جو مختلف تہذیبوں کی الگ
الگ پہچان کر سکے، جو مغرب کی روایت اور مشرق کی روایت کا مفہوم مختلف سطحوں پر متعین کر سکے یا جو
قدیم کو جدید سے جدا کر سکے۔ تعمیم سے تخصیص کا راستہ اسی سیاق میں نکلتا ہوا نظر آتا ہے۔

گئے زمانوں میں تو خیر تہذیبوں اور روایتوں کے امتیازات بہت نمایاں تھے اور ان کے
مابین، انسانی سطح پر ہم رشتگی کے باوجود ایک فاصلے میں یقین عام تھا، لیکن ہمارا عہد جس کے کاندھوں
پر بین الاقوامی اور عالمی انسان کا کابوس سوار ہے، اس عہد کے سامنے بھی پہلی، دوسری اور تیسری دنیا کے
بنتے بگڑتے تماشے ہیں۔ اور یہ ساری دنیا میں ایک الگ تاریخ اور جغرافیہ ہی نہیں، تجربے، احساس اور
فکر کا اپنا الگ محور بھی رکھتی ہیں۔ بیسویں صدی کے ہندستانی ادب کا جائزہ لیتے ہوئے نامور سنگھ
نے [illegible] ایک حالیہ مضمون میں لکھا تھا کہ ادب میں اب امریکہ اور یورپ کی بالادستی ختم ہو چکی ہے۔
چنانچہ آئندہ ادبی سرگرمیوں کے اصل مراکز امریکہ اور یورپ نہیں بلکہ لاطینی امریکہ، ایشیا اور افریقہ کے ممالک
ہوں گے۔ نامور سنگھ کا خیال ہے کہ امریکی اور یورپی نظریہ سازوں نے اس اندیشے کے اعلان سے بچنے کی
[illegible] مفروضات عام کیے ہیں جن میں سے ایک مفروضہ تھرڈ ورلڈ لٹریچر [illegible]۔

اصل مسئلہ پہلی، دوسری، تیسری دنیا کے ادب کی تقسیم کا نہیں شناخت کا ہے اور اس شناخت کے اصول مرتب کرنے کا مرکزی وسیلہ تنقید بنتی ہے۔ چنانچہ تیسری دنیا کی حسیت کے عناصر کی طرح، تیسری دنیا کے ادب کی تعریف اور تفہیم کے دائرے متعین کرنے والی تنقید کے عناصر بھی الگ ہوں گے۔

اب ذرا پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں۔ محمد حسن عسکری نے "ہندستانی ادب کی پرکھ" کے عنوان سے اپنے ایک کالم (اکتوبر ۱۹۴۶ء) میں لکھا تھا:

"..... اردو کے تنقیدی شعور کا اندازہ کرنے کے لیے صرف شاعروں کی واہ واہ تک محدود نہیں رہنا چاہیے بلکہ [گزشتہ زمانوں کے] بڑے بڑے شاعروں اور تذکرہ نگاروں کی رائے کا بھی غور سے مطالعہ کرنا چاہیے ...... اس شعور کی تشکیل تو اصولوں کی شکل میں نہیں ہوئی۔ مگر اس کی شہادتیں ہمیں بڑے بڑے استادوں کی اصلاحوں میں، ان کے دو چار جملوں میں جو روایت کے ذریعہ ہم تک پہنچے ہیں، اور تذکرہ نگاروں کے انتخابات میں ملتی ہیں۔ ان سے پتہ چلتا ہے کہ ہمارے یہاں شعر کی پرکھ کے معیار وہی تھے جو ایک مہذب قوم کے ہونے چاہئیں۔ میر کی شاعری کو پسند کرنا اور انہیں خدائے سخن کا لقب دینا ہی بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے یہاں صرف زبان و بیان کی خوبیاں ہی قابلِ توجہ نہیں تھیں بلکہ اخلاقی ثقافتی اقدار بھی بڑی شاعری کے لیے لازمی سمجھی جاتی تھیں۔

؎ آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں۔ ناسخ کے زمانے میں لفظ پرستی رائج ہو گئی تھی تو کیا، متقدمین کے کارنامے تو نظروں کے سامنے تھے اور یہ اتنی زبردست چیز تھی کہ اس سے چشم پوشی ناممکن ہے۔ میر کے متعلق یہ مصرعہ لکھ کر گویا ناسخ نے یہ صاف اعتراف کر لیا ہے کہ بڑی شاعری کے لیے محض مراعات النظیر اور مناسبتِ لفظی کافی نہیں بلکہ ہم اس سے جذبات کے ایک خاص کلچر کا مطالبہ کرتے ہیں اور زندگی کے متعلق ایک بلند اور سنجیدہ نقطۂ نظر مانگتے ہیں۔ چناں چہ ایک طرف تو ہمارے تنقیدی معیار (وہ غیر شعوری ہی سہی) بڑی شاعری کے لیے چند ثقافتی اور جذباتی اقدار لازمی ٹھہراتے ہیں۔ دوسری طرف بیان اور اسلوب کے بھی ایسے اصول پیش کرتے ہیں جو ہر ترقی یافتہ زبان اور ادب میں رائج ہیں گے۔

تشویش اور حیرت کا مقام ہے کہ ہمارے زمانے میں ایسے جدید الفکر ادیب بھی پائے جاتے ہیں جنھیں ہب کے معاملات میں اقدار کا ذکر تک سننا پسند نہیں. گویا کہ ادب یا تنقید کی اخلاقی اساس ادب اور تنقید کو کچھ اور دیتی ہے ۔ اقدار مواعظ کی پوٹ نہیں ہوتیں کہ تجربیت اور عقلیت پرستی کا وظیفہ پڑھنے والوں کے احساسات کو بھی نہ سکیں. میں تو یہاں تک سمجھتا ہوں کہ تہذیب اور ثقافت یا تخلیقی اور جمالیاتی وجدان کی سطح پر عقلی رویے آمیزش سے بھی اقدار کی نفی نہیں ہوتی. کیوں کہ ہر انسانی تجربہ اپنے نتائج کی روشنی میں بالآخر ایک اخلاقی دال سے مربوط ہوتا ہے. پھر عقلیت کی ایک اپنی اخلاقیات بھی ہوتی ہے. ہم اسے سائنس کی طرح یکسر معروضی ر قائم بالذات نہیں کہہ سکتے نہ ہی اس کے سو فیصدی غیر جانبدار ہونے کا دعوا کر سکتے ہیں. چناں چہ اقدار ے تصور سے خالی رہ کر نہ تو ادب ادب بن سکتا ہے نہ تنقید کسی معنی خیز انسانی سطح کو دریافت کر سکتی ہے. قدر ان معنوں میں عقیدے سے بڑی چیز ہے کہ اسی کے واسطے سے کسی ایقان اور عقیدے کا دائرہ ہمارے حساسات اور بصیرتوں کے گرد پھیلتا ہے. یہاں مذہبی اور غیر مذہبی کی قید نہیں۔ قدیم ہندستان میں اسس سد ھانت کا پورا ڈھانچہ ایک پوری تہذیب کے طرز احساس کی بنیادوں پر تعمیر کیا گیا تھا اور اس طرز احساس کا تعلق انسان کو اس کے عمل اور ردعمل کی تمام صورتوں کے ساتھ قبول کرنے کے تصور سے تھا. انسانی حقیقتوں سے دامن کشاں اور صرف اپنے سلسلے میں سانس لیتی ہوئی" اپنے سحر میں گم اور اپنے آپ بوجھ سے نڈھال تنقید تنقید ہی نہیں ہوتی کیوں کہ اس کا کوئی اثر نہ تو ادب پر پڑتا ہے نہ زندگی پر. ہمارے قدما کا ادبی شعور دراصل ان کے مجموعی تہذیبی شعور کا ایک حصہ تھا. اسی لیے فنی اظہار کی مختلف نوعیتوں کا تجزیہ کرتے وقت وہ انسان کے بنیادی جذبوں کو' عام زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی طرف اس کے مختلف رویوں کو سمجھنا چاہتے تھے. انسان سے ان کا رابطہ محض علمی نہیں تھا. مغربی علماء کے مقابلے میں ان کے اس امتیاز کو سمجھنا ضروری ہے کہ وہ مختلف اشیاء اور مظاہر کے مفہوم تک ایک دوسرے کے سیاق میں پہنچتے تھے. ان کے الگ الگ تجزیے سے زیادہ ان کے داخلی رابطوں سے شغف رکھتے تھے. تجزیے پر تجربے کو ترجیح دیتے تھے. چناں چہ ان کی منطق بھی تاثر آفرینی کے عمل کی منکر نہیں ہوتی تھی. شعور کو احساس سے اور آگہی کو جذبے سے ہم آہنگ کرتے ہوئے جھجکتی نہیں تھی۔

ان باتوں کا مقصد یہ نہیں کہ میں ادب اور تنقید اور تہذیب اور روایت کے معاملات میں علاحدگی پسندی کی وکالت کر رہا ہوں. دنیا پہلے ہی سے بہت خانوں میں بٹی ہوئی ہے. علاوہ ازیں' عالمی تہذیب

اور عالمی ادبی معیارات اور اقدار کا تصور کتنا ترقی یافتہ محسوس ہوتا ہے۔ انسان کی اجتماعی جدوجہد صدیوں کا جانکاہ سفر طے کرنے کے بعد اس نشہ آور احساس تک پہنچی ہے۔ لیکن زبان اور ادب کی سطح پر متعصبانہ علاحدگی پسندی اگر عیب ہے تو صرف اس خیال سے کہ تہذیب اور تنقید کے بارے میں ہمارا تناظر وسیع اور ہر طرح کی عصبیت سے عاری ہو، اپنی ذات کے تشخص سے روگردانی بھی ایک نفسیاتی بیماری ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر ادبی اور تہذیبی روایت کی روح ایک مخصوص علاقے اور معاشرے کی صدیوں کی تاریخ کا ترکہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق اپنے ماحول اور خطے کے جغرافیائی حالات، رسم و رواج، روایات مظاہر اور موجودات سب سے ہوتا ہے۔ یہی روح ہر معاشرے کی LIFE LINE ہوتی ہے چنانچہ اس کی خارجی پرتوں میں وقت کے ساتھ رونما ہونے والے تغیرات کے باوجود، ہر عہد میں اس کا تسلسل باقی رہتا ہے اور یہ متروک نہیں ہوتی۔ داخلی وحدت کو قائم رکھنے کا ذریعہ بنتی ہے اور اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتی ہے۔

تذکرہ نویسی کے دور میں، شعوری طور پر خواہ تنقیدی اصولوں کے تعین اور معیار بندی کے ہنر سے لوگ ناواقف رہے ہوں، لیکن ادب کے اعلا اور ادنا ہونے کا ایک تصور انہیں اپنی تہذیب نے بے شک فراہم کیا تھا۔ ایسا نہ ہوتا تو انگریزی زبان اور مغربی علوم کی یلغار سے پہلے ہماری اپنی کوئی جمالیات بھی نہ ہوتی۔ ظاہر ہے کہ "پیروئ مغربی" کے دور میں آزاد، حالی اور شبلی کو ادبی افہام و تفہیم کے نئے تصورات کی آبادکاری کے لیے کوئی خالی اور سنسان علاقہ نہیں مل گیا تھا۔ ان "نئے" تصورات کے شور شرابے میں کچھ پرانے تصورات کی سرگوشی بھی سنی جا سکتی تھی۔ "شعر العجم" کی چوتھی جلد کے ابتدائی نوّے صفحات سے قطع نظر، حالی اور آزاد کے مصلحانہ جوش کے باوجود، ان کی تحریروں میں بھی پرانے مذاق اور معیار کی گونج شامل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو ان کا معاشرہ ان کا اثر قبول کرنے اور اپنا ردعمل ظاہر کرنے کی طاقت سے یکسر محروم ہوتا۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی میں تہذیبی اور فکری نشاۃ ثانیہ کی حقیقت اپنی جگہ پر، مگر ان صدیوں کے پیچھے ان کا اپنا ماضی بھی تھا۔ اور اجتماعی طرز احساس کی طرح اجتماعی ماضی کو بھی اپنا لاؤ لشکر سمیٹنے میں بہت دیر لگتی ہے۔ لاکھ سمٹنے پر بھی اس کا کچھ نہ کچھ حصہ چھوٹ ہی جاتا ہے، کبھی نئے احساسات میں جذب ہونے کے لیے کبھی ایک متوازی، متحارب قدر کے طور پر۔

جیلانی کامران نے "تنقید کا نیا پس منظر" کے عنوان سے اس ضمن میں کچھ معنی آفریں نکتے اٹھائے تھے۔ ان کی طرف آنے سے پہلے یہ عرض کر دوں کہ مجھے ذاتی طور پر جیلانی کامران کی شاعری بہت پسند رہی ہے مگر ان کے شعری تصورات سے اور ادب و تہذیب کے بارے میں ان کے بیشتر مقدمات سے اختلاف

ہاہے۔ تاہم، ہمارے معاصرین میں اُن کی حیثیت ایک نہایت مربوط اور مستقل مزاج نظریہ ساز ادیب کی ہے اور یہ مضمون، جس کی طرف ابھی اشارہ کیا گیا، جیلانی کامران کی مخصوص ترجیحات کا ترجمان ہوتے ہوئے بھی زیرِ بحث مسئلے کے سیاق میں خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ مختصر لفظوں میں، ان کے پیش کردہ نکات یہ ہیں :-

۱۔ ہر ادب اپنی تہذیب کی ذمّے داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔

۲۔ کرۂ ارض پر ایک انسان نہیں، لوگ رہتے ہیں اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔

۳۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔

۴۔ سند کی تلاش میں اپنے کی بجائے پرائے تہذیبی منطقے میں گزر کرنا اس بات کی نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے۔

۵۔ علمِ تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزر کرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کر لی ہے۔

۶۔ کلاسیک کے معنی اُس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہوتے۔

۷۔ (پرانے ادب پاروں میں) معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لیے عجز اور تحیّر کا ہونا ضروری ہے۔ جن بزرگوں نے ان ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا، وہ نہ صرف ہم سے جُدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا بھی ہم سے بہت دور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ پرانے ادب پاروں کی بابت ہمارے رویّے میں بیگانگی کا پہلو، جس کی طرف جیلانی کامران نے یہ کہتے ہوئے اشارہ کیا ہے کہ "وہ فکری دنیا ہم سے بہت دور جا چکی ہے"، ایک خاصا پیچیدہ مسئلہ کھڑا کرتا ہے۔ ایک سطح پر ہماری اجنبیت اگر حقیقت ہے، تو دوسری سطح پر اجنبیت ایک MYTH یا مفروضہ بھی ہے اور اسی کشمکش کے واسطے سے حالی سے لے کر اب تک کی اردو تنقید کو درپیش ایک سوال سامنے آتا ہے

یہ سوال بیک وقت ہماری تہذیبی روایت اور ہماری ادبی و تنقیدی روایت دونوں سے متعلق ہے اور ہم سے یہ
مطالبہ کرتا ہے کہ ہم اپنی تہذیب اور اپنی تنقید کے باہمی رشتوں اور ان کے مابین رونما ہونے والے تصادمات
کو پھر سے سمجھنے کی کوشش کریں۔ حالی اور آزاد کے پورے نظامِ فکر میں ایک طرح کی روحانی پیچ و تاب اور
فکری اضطراب کا جو عنصر نمایاں نظر آتا ہے وہ اپنے آپ سے الجھتے ہوئے ایک عہد سے وابستہ اسی سوال کو سامنے
لاتا ہے۔ آج کی تنقید اس سوال کا حق اسی صورت میں ادا کر سکتی ہے جب وہ اس سوال کو آج کی زندگی کے سیاق میں
رکھ کر دیکھ سکے۔ مزید برآں آج جس صورت حال سے ہماری اجتماعی زندگی دوچار ہے، اس میں کسی ادب پارے کی
معنویت سے زیادہ اہم سوال خود ادب کی معنویت کا ہے۔ محمد حسن عسکری نے ۱۹۵۳ء میں ہمارے ادبی ماحول کے
بارے میں اس تاثر کا اظہار کیا تھا کہ "ہمارا شعور قلعہ بند ہو کر بیٹھ گیا ہے۔ نہ تو ہتھیار ڈالنے کی ہمت ہے نہ
باہر نکل کر لڑنے کی۔ آج کل ہماری جو بھی ادبی سرگرمیاں ہیں، ان کا مقصد یہ ہے کہ اپنے تعطل کی حفاظت کی
جائے۔" [مضمون: تنقید کا فریضہ]۔

تقریباً چالیس برس بعد بھی، آج صورت حال کچھ زیادہ نہیں بدلی ہے۔ ماضی کا ادب ہمیں اس
لیے اجنبی دکھائی دیتا ہے کہ ہم اس کے تہذیبی حوالوں سے بے خبر ہوتے جا رہے ہیں اور مروجہ ادبی تصورات
سے ہماری عام بیزاری کا سبب یہ ہے کہ ہم ان تصورات میں اور اپنے تجربوں میں کسی بامعنی رشتے کے قیام کی صلاحیت
کھو بیٹھے ہیں۔ جدید تنقید نے ادب اور قاری کے درمیان پُل کم بنائے، دیواریں زیادہ کھڑی کی ہیں۔ تنقید کا
ایک رول یہ بھی ہوتا ہے کہ ادب کے واسطے سے وہ اجتماعی اور انفرادی سطح پر انسان کے زندہ مسئلوں کو سمجھے
اور ان سے بحث کرے۔ تخلیقی زبان ان مسئلوں کا صرف حوالہ ہے، آپ اپنا مقصود نہیں۔ ان نکتوں کا ادراک
تو حالی، شبلی، اور آزاد کو بھی تھا مگر بیسویں صدی کی چوتھی پانچویں دہائی تک آتے آتے ہماری تنقید کچھ ایسے
ٹھس لوگوں کا تختۂ مشق بھی بن بیٹھی جو اپنے شعور کی تربیت کے لیے مغرب کا ادب پڑھنے کے بجائے صرف
مغربی اصولوں کی آگاہی کو کافی سمجھتے تھے۔ ستم ظریفی کی بات یہ ہے کہ اس آگاہی کا مقصد بھی ان کے نزدیک
صرف یہ تھا کہ [مشرق] اردو کی ادبی روایت کے ماضی و حال کے بارے میں کچھ فیصلے صادر کیے جائیں۔ اپنی
روایت کو اس راستے پر ہانک دیا جائے جو مغربی معیاروں کے تصور سے آباد تھا۔ ان کے نزدیک اپنے
زمان و مکاں کے جنجال سے نکلنے کی یہی ایک امکانی صورت تھی۔ سحر کی ایک کیفیت میں مبتلا وہ تو بس
خیالوں میں تیر رہے تھے۔ نہ تو ان کے پاؤں اپنی زمین پر تھے کہ تنقید کو مجرد اصولوں کی دستاویز کے بجائے

قاری کے لیے ایک زندہ تجربے کی حیثیت دیتے اور اپنے عہد کے ادب میں اور اس عہد کی زندگی میں رابطوں کا شعور عام کرتے، نہ ہی ان کے وجود کی جڑیں اپنی تہذیب اور تاریخ میں اس طرح پیوست تھیں کہ اپنی روایت کو ایک سلسلے کی صورت دے سکتے۔ نتیجہ ظاہر ہے ان کے ہاتھ سے ماضی بھی نکل گیا، حال بھی۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد جیسے جلیل القدر نقاد کو بھی یہ خیال نہیں آیا کہ (بہ قول اسپنگلر) "ایک کلچر دوسرے کلچر کا طرزِ احساس مستعار نہیں لے سکتا"، اور ہر کلچر اپنے اظہار کی جو شکلیں ترتیب دیتا ہے، وہ لازمی طور پر دوسرے کلچر کے لیے بھی بامعنی نہیں ہوتیں۔

مغرب کے تنقیدی اصول اور افکار مغربی ادب کی ایک لمبی روایت کا عطیہ تھے اور اس روایت کی تشکیل ایک مختلف اور ہمارے لیے اجنبی تہذیبی پس منظر کے واسطے سے ہوئی تھی۔ اس سے وابستہ نظام اقدار مغرب کا تھا، حسی اور جذباتی رویے مغرب کے تھے۔ انسانی سطح پر ہمارے لیے یہ قدریں اور روایتیں اور رویے بہت اہم اور بامعنی سہی، مگر بہرحال، یہ ہماری اپنی میراث نہیں تھی۔ اردو کی ادبی روایت کا ظہور جس ہند اسلامی تہذیبی، معاشرتی، فکری سطح پر ہوا تھا وہ تنقید کے ایک الگ نظام، ایک مختلف زاویۂ نظر اور اقدار کے ایک مختلف تصور کے واسطے سے سمجھی جا سکتی تھی۔ تنقید کا فریضہ محض وضاحت نہیں، ادب پڑھنے پر آمادہ کرنا بھی ہے۔ چناں چہ ایسی تنقید جس کے فکری، جمالیاتی، منطقے میں اور اس تنقید کا موضوع بننے والی ادبی روایت میں مغائرت حائل نہ ہو، اس ادبی روایت کی تہذیبی قدروں کے سیاق میں ہی اس کی معنویت کا سراغ لگاتی ہے۔ ادب کو سمجھنا، انسان کے ازلی اور ابدی تجربوں کو سمجھنا تو ہے مگر ایک مخصوص معاشرتی حوالے سے۔ اسی لیے ایک خاص تہذیبی روایت کے ترجمان ادب کے موضوعات کی چھان بین ہی نقاد کے لیے کافی بہتر ہوتی۔ ان موضوعات کا رشتہ اس تہذیب سے کن سطحوں پر استوار ہوتا ہے یہ سطحیں کن اقدار کی تابع ہوتی ہیں۔ ان قدروں کے انفرادی اور اجتماعی شناس نامے کیا ہوتے ہیں۔ ان سوالوں میں الجھے بغیر ادیب، نقاد اور قاری کے تکون کی تکمیل نہیں ہوتی۔

روایت اور طرزِ احساس کی تبدیلی صدیوں پر پھیلے ہوئے ایک خاموش عمل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ اٹھارویں صدی میں ہمارے یہاں روشن خیالی کی ایک لہر آئی۔ ایک دوسری لہر عقلیت کی انیسویں صدی میں آئی۔ سائنس، ٹکنولوجی کی ترقی نے ہمیں بتایا کہ "مغرب کی ایک شائستہ قوم" سے ہم کتنے پیچھے ہیں مگر روشن خیالی، عقلیت، تعمیر و ترقی کا ایک تصور ہماری تہذیب کے پاس بھی تھا۔

ایسا نہ ہوتا تو مغربی علوم، افکار، وسائل کی حصولیابی نے ہماری تہذیبی اور ادبی سرگرمیوں کا مزاج اور محور بھی یکسر تبدیل کر دیا ہوتا۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوا۔ اینگلو انڈین ادب کی ایک اصطلاح کے چلن اور مغرب پرستی کی ایک مبالغہ آمیز طلب کے باوجود، اجتماعی طور پر اپنی اس نارسائی کا شکر ادا کرنا چاہیے کہ ہم مغربی معیاروں کے مطابق مہذب اور ترقی یافتہ ہونے سے بال بال بچ گئے۔ مگر غور طلب واقعہ یہ ہے کہ اسی کشمکش اور تصادم سے ابھرے ہوئے ماحول کی کوکھ سے غالب کی شاعری بھی تو سامنے آئی۔ غالب کتنے قدیم ہیں اور کتنے جدید، یہ بحث پھر کبھی۔ البتہ سوچنے کی بات یہ ہے کہ اردو کی ادبی روایت، ہماری تخلیقی [illegible] اور اجتماعی تاریخ کے سب سے روشن نشانات ——— میر، غالب، اقبال، انیس سے لے کر پریم چند اور قرۃ العین حیدر تک، جس تہذیبی اور معاشرتی ماحول اور احساسات، اقدار اور افکار کے جس نظام سے مربوط ہیں اس کا خاکہ اسی سرزمین پر مرتب کیا گیا۔ ان کے یہاں مظاہر اور موجودات کی جو شکلیں ابھرتی ہیں وہ صرف شے اور مظہر نہیں ہیں۔ ایک تہذیبی تصور کے اشاریے بھی ہیں۔

محمد حسن عسکری کے جس مضمون کا ذکر پہلے آ چکا ہے، اسی میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ :

"میر حسن کی مثنوی ہارڈی کا ناول نہیں ہے۔ دونوں کا تہذیبی پس منظر الگ ہے، اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط آپ مقرر کرے، یعنی انسان کو اپنے طریقے سے سمجھے۔"

سب سے بڑا سوالیہ نشان جو اردو کی جدید تنقید پر قائم ہوتا ہے، یہی ہے کہ وہ اپنی تہذیب سے مناسبت رکھنے والی فنی شرطوں سے بے نیاز ہوتی جا رہی ہے۔ مغرب کی تقلید میں نہ تو وہ مغربی ہو سکی نہ ہی مشرقی طرزِ احساس کے فروغ اور تحفظ کا وسیلہ فراہم کر سکی۔ یہ ڈائلما [DILEMMA] ہمارے [illegible] ہماری تہذیبی روایت دونوں کو درپیش ہے۔ آخر کوئی تو وجہ تھی کہ حالی، آزاد سے اختلاف کے باوجود ان کا تنقیدی محاورہ اُن کے عہد کے لیے ناقابلِ فہم اور غیر دلچسپ نہیں تھا۔ ادراک اور احساس کی سطحوں اور نوعیتوں میں تبدیلی کے باوجود ان کی بصیرتوں کا رشتہ اپنی تہذیبی اور ادبی روایت سے ٹوٹا نہیں تھا مگر آج ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ ادب لکھنے والے اور ادب پڑھنے والے بتدریج موجودہ تنقید کے محاورے اور دائرے سے باہر نکلتے جاتے ہیں۔ دونوں میں تنقید کی طرف سے ایک بے اطمینانی مشترک ہے۔ اپنے طرزِ احساس میں کوئی طاقت کو پروان چڑھانا یا ان کی مدافعت کرنا تو دور کی بات ہے، مستعار ضابطوں، قدروں، اصولوں

بلغار میں اگر کوئی صلاحیت ہے تو بس احساسات کو کند کرنے کی ۔ لگتا ہے کہ ہم صرف ذہنی سطح پر زندہ رہنے کو
ں سمجھنے لگے ہیں اور جیتے جاگتے تجربوں سے مالا مال زندگی ہمارے لیے اپنا مفہوم کھو بیٹھی ہے ۔ ہمارا انہماک اگر
ہے تو ایک بے روح سرگرمی ہیں اور ہم بے چین اس لیے نہیں ہوتے کہ ابھی نقادوں کا ایک قبیلہ تو باقی ہی ہے
ہماری تنقید کی کتابیں اور مضامین کم سے کم رسماً پڑھ لیتا ہے ۔

مغرب کی تہذیبی اور ادبی قدروں اور اصولوں کا عمل دخل ہماری زندگی میں اس وقت شروع
اجب ہماری اپنی روایت کا سفر ایک تکمیل یافتہ موڑ تک پہنچ چکا تھا۔ ایسی صورت میں مغرب سے اخذ و استفادہ
ہ ہماری مجبوری بھی رہا ہو مگر اس سے زیادہ ایک طرح کی رضامندی بھی اس میں شامل تھی ۔ ہم اپنی مرضی سے
ا انتخاب کر سکتے تھے اور اپنی روایت یا اپنی اجتماعی سرشت کے امتیازی تقاضوں سے مناسبت رکھنے والے
اصر تک ہی چاہتے تو خود کو محدود رکھتے ۔ مگر نئے علوم کی حشر گاہ میں بے محابا کود پڑنے کا نتیجہ سامنے ہے۔
ہر ہے کہ ہر ذہنی سرگرمی ' لازمی طور پر ' تہذیبی اور ادبی سرگرمی کا حصہ نہیں ہوتی ! سو شکایت دراصل
رب سے نہیں ' اپنے آپ سے ہے اور اپنے بے لگام تقلیدی رویے سے !

نوٹ :۔ یہ مضمون شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے زیرِ اہتمام تنقید پر ایک ۔
رچ ۱۹۹۲ء میں پڑھا گیا ۔ اس مضمون کے حوالے سے سیمینار میں جو بحثیں ہوئیں اور جو سوال اٹھائے گئے
، کا خلاصہ درج ذیل ہے :

- ایک صاحب نے فرمایا کہ اس مضمون میں تہذیب کا جو تصور پیش کیا گیا ہے ' محدود ہے اور ایک مخصوص فکری و مذہبی روایت کا تابع ۔ پاکستانی دانشور تہذیب کا بہت یک رخا تصور رکھتے ہیں ۔ محمد حسن عسکری اور جیلانی کامران یا ہندستان میں عبدالمغنی جیسے لوگوں کے ہاں تہذیب کا جو تصور ملتا ہے اس تصور سے کتنا مختلف ہے جو ہم ڈاکٹر عابد حسین یا پروفیسر محمد مجیب کے یہاں دیکھتے ہیں ؟

مابعد ساختیات کے بارے میں یہ غلط فہمی کیوں ہے کہ وہ انسان کی نفی کرتا ہے ؟
تہذیبی علاحدگی پسندی کا میلان اردو کی ادبی روایت کے تہذیبی سیاق کو بہت سمیٹ دیتا ہے ۔

ا ۔ ایک اور صاحب کا کہنا تھا کہ تہذیب تو ہر علاقے کی الگ الگ ہوتی ہے ۔ ہم جب اردو زبان اور ادب کے واسطے سے تہذیب کی بات کرتے ہیں تو اس سے ہمارا اشارہ کس تہذیب کی طرف ہوتا ہے ؟

۳. یہ بھی کہا گیا کہ ہم جس دور سے گزر رہے ہیں یہ دور عالمی انسان کا ہے۔ چناں چہ ہمارا تہذیبی حوالہ بھی اب بدل چکا ہے اور ضرورت اس بات کی ہے کہ اب ایک بین الاقوامی عالمی تناظر میں اس مسئلے کا تجزیہ کیا جائے۔ علاوہ بریں اب تو صورت حال یہ ہے کہ ہمارا عہد لا = انسان کا عہد ہے ' یعنی کہ انسان کا اپنا کوئی مفہوم باقی نہیں رہ گیا ہے۔ ایسی صورت میں تہذیب سے سروکار محض ایک مفروضہ ہے۔

۴۔ ایک سوال یہ اٹھایا گیا کہ ہمارے لیے لفظ اور انسان کا رشتہ زیادہ اہم ہے یا لفظ اور تہذیب کا رشتہ؟ تخلیقی لفظ کا بنیادی سروکار فرد سے ہوتا ہے نہ کہ اجتماع سے۔

۵. اسی کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی کہی گئی کہ لفظ سماجی مظہر ہے چناں چہ لفظ کسی نہ کسی اجتماعی تجربے سے مربوط ہوتا ہے۔ ایسی صورت سے یہ سمجھنا کہ تہذیب سے تخلیق و تنقید کا رشتہ کمزور پڑ چکا ہے صحیح نہیں ہوگا۔

۶. ایک اور مسئلہ زیر بحث آیا کہ ان دنوں ہر ادبی روایت اور ہر علاقے کے ادب میں مذہب کی طرف میلان کا اظہار نمایاں ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اب تہذیب کا تصوّر ایک مذہبی فکر سے نسبت رکھتا ہو۔

۷. ادبی تخلیق، تنقید اور ادب فہمی کے معیاروں میں اور ادب پڑھنے والوں میں فاصلے کا احساس جو بڑھتا جا رہا ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک سامع نے یہ کہا کہ ادب کو سمجھنے سمجھانے کے لیے جو باریک بینی اور بصیرت درکار ہوتی ہے وہ روز بروز محدود و مفقود ہوتی جارہی ہے۔ اسی لیے ضرورت ہے اپنی نارسائی پر قابو پانے اور اختصاصی مہارت بہم پہنچانے کی۔

۸. کچھ ایسے نکات بھی سامنے آئے (مضمون پر گفتگو کے دوران) جن سے فکر کی غیر معمولی سادہ لوحی ظاہر ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر یہ کہ مضمون میں تہذیب اور کلچر کے فرق کی وضاحت بھی کر دینی چاہیے تھی یا یہ کہ مشرقی تہذیب کے تصوّر کا بہت وسیع اور ہمہ گیر اظہار ہمارے عہد میں ادب کے متعلق لکھی جانے والی کتابوں میں ہوا ہے یا یہ کہ ہماری تہذیب کے خارجی مظاہر کا رنگ ہماری ادبی روایت میں آج بھی صاف جھلکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔



ان مباحث کی روشنی میں کچھ وضاحتیں اس طرح ہیں:

ہر ادب کی ایک بنیادی روایت ہوتی ہے، اور ایک مخصوص تہذیبی حوالہ۔ پاکستانی ادیبوں
ر دانشوروں میں بے شک ایسے اصحاب کی کمی نہیں جو تہذیب کے تصور کو اپنے سیاسی مقاصد سے آزاد
یں کر پاتے اور بعض فکری، تہذیبی، جمالیاتی رویوں کی تعبیر میں اپنے تعصبات اور ترجیحات کے پابند ہوتے
ہ۔ اس ذہنی اور جذباتی صورت حال کے شکار اصحاب ہمیں ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں
تے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک پاکستانی یونیورسٹی کے ریکٹر نے یہ بات کہی تھی کہ فرائڈ، آئن سٹائن، ڈارون
ر کارل مارکس کے نظریات غیر اسلامی ہیں۔ جب اعلا تعلیمی اداروں میں سوچ بچار کا یہ انداز رواج پا جائے
لم اور تہذیب اور ادب کے حشر سے ڈرنا چاہیے۔ اسی طرح پاکستان ہی کی ایک یونیورسٹی کے سابق وائس چانسلر
نے جمالیات کے موضوع پر دو بلکہ تین ضخیم جلدیں مرتب کرنے کے باوجود ایک مجموعی نتیجہ یہ برآمد کیا تھا کہ دنیا کی
یخ میں جمالیاتی نظام کے جو نمونے سامنے آئے ہیں ان میں قابلِ ذکر بس تین ہیں۔ ایک تو قدیم یونانی، دوسرے
ہدِ وسطیٰ کی یورپی جمالیات اور تیسرے اسلامی۔ گویا کہ چین جاپان، ہندستان اس میدان میں کورے ہیں انھوں
ض گھاس کھودی ہے اور بھرت منی کی ناٹیہ شاستر کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ اس ضمن میں ایک
انسانی عالم کو وادیِ سندھ کی تہذیب کے مطالعے میں عربی رسم الخط کے وجود کا سراغ بھی مل گیا تھا۔

اس طرح کی تحقیقی اور علمی دریافتوں سے ہمارے ملک کے بعض جید علما کا دامن بھی خالی نہیں
ہے۔ تہذیب کی کسی سنجیدہ بحث میں ایسوں کا تذکرہ بے سود ہے۔ البتہ عسکری اور جیلانی کامران کے تہذیبی
تصورات کو اس نوع کے کسی دائرے میں رکھ کر دیکھنا بدمذاقی بھی ہے اور ایک گہری بے بصری کی دلیل بھی۔ عسکری
جیلانی کامران، اور ــــــ عبدالمغنی کے نام ایک سانس میں لینا بھی محاورۃً سب دھان بائیس پسیری کے
مترادف ہے۔ عسکری کے سلسلے میں تو غلط فہمیاں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند ہر حلقے میں خاصی جڑ پکڑ چکی ہیں
اس حد تک کہ ان کی فکر کے ارتقا اور اسی کے ساتھ اس میں رونما ہونے والے واضح تغیرات تک کو لوگ بڑی
آسانی سے نظر انداز کر جاتے ہیں۔

اس مضمون میں تہذیبی تصورات کی تاریخ نہیں بیان کی گئی ہے۔ ایسا کیا جاتا تو پھر ڈاکٹر عابد حسین
اور پروفیسر مجیب ہی نہیں رادھا کرشنن، اروبندو گھوش اور جدو کرشنا مورتی تک بہت سے لوگ زیرِ بحث
آسکتے تھے۔ مجھے تو ذاتی طور پر آچاریہ رجنیش کی کتابوں کے ذکر میں بھی تامل نہیں۔ کیوں کہ میں نے صرف اس کی
عیش کوشی کے قصے ہی نہیں سنے۔ اس کی کتابیں بھی پڑھی ہیں۔ لیکن ہر ادبی روایت یک گونہ ابہامات وسیع اور

درتہذیبی سیاق رکھنے کے باوجود اپنے کچھ مخصوص نشانات ، فکر کا ایک مرکزی دھارا ایک نور بھی رکھتی ہے۔ اردو کی ادبی روایت کے حوالے سے ان نشانات یا اس مرکزی دھارے کی پہچان کا مطلب یہ ہرگز نہیں بقیہ تمام اوصاف اور عناصر جن سے اس روایت کا شناس نامہ ترتیب پاتا ہے ہمارے لیے اپنی معنویت کھو بیٹھے ہیں۔ تہذیبی علاحدگی پسندی اور کسی تہذیب کے NUCLEUS کی شناخت وتفہیم یا اس سے وابستگی آپس میں خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔

اسی طرح اپنی روایت کے بنیادی تہذیبی حوالوں پر اصرار کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ہم تہذیب کے عالمی تصور سے دست بردار ہوگئے ہیں۔ نہ تو مقامیت آفاقیت کی ضد ہوتی ہے، نہ انفرادیت بین الاقوامیت کو مسترد کرتی ہے۔ شیکسپیر، کالی داس، حافظ، ٹیگور، ٹالسٹائے اپنی مقامیت اور انفرادیت کے واسطے سے اپنی آفاقیت اور بین الاقوامیت تک پہنچتے ہیں۔

آفاقیت اور بین الاقوامیت کے فیشن ایبل تصور نے ادبی اور تہذیبی معاملات میں ایک عجیب ابتذال کو راہ دی ہے۔ مجھے اپنی علاقائی زبانوں کے ادب میں تجربے، خیال اور بصیرت کی جو روشنی اور وسعت دکھائی دیتی ہے، اس کے سامنے اینڈو اینگلین ادب کا بہت سا مشہور و معروف حصہ محض چھچھلا اور سنسنی خیز محسوس ہوتا ہے۔ مزید برآں، حد سے بڑھی ہوئی ارضیت اور مقامیت پر اصرار میں بھی یہ خطرہ چھپا ہوا ہوتا ہے کہ تحریر کا فکری دائرہ بہت DATED اور بہت واقعاتی ہو کر نہ رہ جائے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ نکتہ بھی ملحوظ نظر رہنا چاہیے کہ ہر مضمون میں تخلیق سے زیادہ تنقید اور تہذیب کے رابطوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ نقاد جب آنکھیں بند کر کے کسی پرائے اور نامانوس تہذیبی منظر میں پیوست معیاروں کو اپنا رہنما بناتا ہے تو ایک تو اس تہذیبی سیاق سے خود کو الگ کر لیتا ہے جس نے متعلقہ تخلیق کو بنیاد مہیا کی تھی۔ دوسرے یہ کہ اس کے معیاروں میں اور تخلیق کو بنیاد مہیا کرنے والی تہذیب کے معیار و مزاج میں مطابقت نہیں رہ جاتی۔

رہا یہ سوال کہ ہندستانی تہذیب کے کئی رنگ ہیں اور علاقائی سطح پر اس تہذیب کے اوصاف میں فرق و امتیاز کی لکیریں بہت واضح ہیں تو بے شک ایسا بھی ہے لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ جب ہم مشرقی تہذیب، مشرقی جمالیات یا ہندستانی تہذیب اور ہندستانی جمالیات کا تذکرہ کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اس تہذیب اور جمالیاتی نظام کے بنیادی اور داخلی عناصر ہوتے ہیں۔ یہی عناصر رنگا رنگی میں ایک وحدت کی تعمیر کرتے ہیں اور زبانوں، نسلوں، علاقوں، عقیدوں کے فرق کو مٹائے بغیر بھی اختلافات میں یک-

اتحاد، ایک مرکزی تصوّر اور طرزِ احساس کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ہمارا جمالیاتی نظام ہماری اپنی افتادِ طبع احساس و اظہار، ہمارے جغرافیے، ہماری تاریخ اور ہمارے اپنے اجتماعی روّیوں کا تابع ہے۔ کسی ادب سے ہمارے ذہنی، وجدانی حسیاتی تقاضے کیا ہوتے ہیں، اور ہم ان تقاضوں کی تکمیل کے کون سے آداب اپنے لیے مستحسن سمجھتے ہیں، انہیں نظرانداز کر کے کوئی بھی تنقید نہ تو ہمارے ذوق کی تربیت کر سکتی ہے، نہ ہم ہی جمالیاتی تجربے کا انکشاف کر سکتی ہے۔

بے شک، انسان کی مجموعی تاریخ و تہذیب کے ساتھ نمو پذیر ہونے والے علوم اور افکار ہمارا ورثہ ہیں اور ان کا ایک حصّہ ایسا ہے جو من و تو کی ہر تفریق سے ماورا ہے۔ انسانی علوم و افکار کے اس حصّے کی ضرورت اور اپنی صورتِ حال پر اس کے فراہم کردہ ضابطوں کے اطلاق سے ہم انکار نہیں کر سکتے۔ مگر اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ ہم اپنی مخصوص روایت، افتادِ طبع، حسی جذباتی اور ذہنی ضرورتوں کو سرے سے ہی پشت ڈال دیں اور کسی طرح کی نگہہِ انتخاب سے کام نہ لیں۔ مانا کہ کئی سطحوں پر مغرب و مشرق ایک دیکھے ہیں لیکن ان دونوں کے درمیان فاصلے اور امتیازات بھی بہت ہیں۔ لارنس کو مشرق کے فکری اور روحانی نظام میں ایسی کیا چیز دکھائی دی تھی جو مغرب کو اپنی تمام کامرانیوں کے باوجود میسّر نہیں ہو سکی اور مغربی تہذیب اس بے نام شے کی جستجو میں کب تک اور کیوں سرگرداں رہے گی، ہمیں اس پر بھی غور کرنا چاہیے۔ مغرب میں مروّج کسی ضابطۂ علم کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس علم کے اکتسابات ہماری روحانی یا ذہنی تخلیقی ضرورتوں کو پورا کرنے کے اہل نہیں ہیں، یا یہ کہ اس علم کی وساطت سے ہم فہم و ادراک کے جس منطقے تک پہنچتے ہیں، اس تک رسائی کے لیے ہمیں علم و آگہی کے اس پیمانے کی چنداں ضرورت نہ تھی۔ ہمارے عہد کی تنقید کا سب سے بڑا نقص یہی ہے کہ وہ افکار اور علوم کی نمائش بہت کرتی ہے، اس نمائش کے واسطے سے کسی ایسے نتیجے کی شکل نہیں دکھاتی۔ جو ہماری آزادانہ گرفت میں نہ آ سکے۔ جب تک تنقید لکھنے والے، تنقید پڑھنے والے اور ادب کی تخلیق کرنے والے کی WAVE LENGTHS میں کچھ یکسانیت نہ ہو، یہ ساری تگ و تاز بے معنی ہے۔

اور یہ مطالبہ بھی اتنا ہی مہمل ہے کہ ادب پڑھنے والے یا تنقید پڑھنے والے اختصاص اور مہارت کے اس مرتبے کا حصول کریں جس پر تنقید فائز ہے۔ ادب، بہرحال ہماری اجتماعی سرگرمی اور ہمارے تہذیبی خلقیے سے لاتعلق نہیں ہوتا۔ ادب کی تخلیق ایک انفرادی عمل سہی لیکن اس عمل کا دائرہ اس

طرح کا اختصاصی [SPECIALIZED] دائرہ نہیں ہوتا جیسے ہم سائنس دانوں یا سماجی علوم کے ماہروں یا کاریگروں سے منسوب کرتے ہیں۔ ڈاکٹر اور انجینیر شاعر اور افسانہ نگار بھی ہو سکتا ہے لیکن میڈیسن اور انجینیرنگ کی تحصیل میں ادب فہمی کوئی رول نہیں ادا کر سکتی۔ ادب کی تخلیق اور تفہیم کسی اختصاصی ریاضت مشقت کے بغیر بھی کی جا سکتی ہے۔ لفظ کو ایک سماجی مظہر یا زبان کو اجتماعی سرگرمی کا حاصل قرار دینا بالکل صحیح ہے۔ تاہم اس نتیجے کی بنیاد پر یہ دلیل تو نہیں قائم کی جا سکتی کہ لفظ اور زبان کے استعمال کی ہر شکل ایک اجتماعی تجربے کا اظہار یا ایک ایسا عمل ہوتی ہے جس میں لکھنے والا اور پڑھنے والا یکساں طور پر شریک ہوتے یا ہو سکتے ہیں۔ تخلیقی اظہار کی ہیئتوں کا کسی فرد کے شخصی وجدان اور بصیرت سے جڑا ہونا برحق، مگر ادائے مطالب کے عام عمل میں زبان کا قاری کے لیے غیر فطری اور غیر ضروری حد تک نامانوس ہو جانا میرے خیال میں معیوب ہے۔ ہماری تنقید کو سیدھے سادے انسانی لہجے سے بے سبب بہت دور نہیں ہونا چاہیے۔ ادب کی تنقید میکانکی پیرائے میں نہیں لکھی جا سکتی۔

تہذیب کے مطالعے میں مذہب کے رول کا جائزہ بھی ٹھنڈے دماغ سے لیا جانا چاہیے۔ اوّل تو مذہب اور مذہب میں فرق ہے۔ پھر منظّم مذہب اور مذہبی تجربے میں بھی فرق ہے۔ اسلامی ادب کی تحریک جو اچھے لکھنے والوں میں دُور تک ساتھ نہیں چل سکی اس کا سبب یہی ہے کہ تخلیقی فکر کسی بھی نظریاتی جبر کا بوجھ بس ایک حد تک سہار سکتی ہے۔ اس معاملے میں بدھ مت، ہندو مذہب، عیسائیت اور اسلام سب کا رول الگ الگ اور اپنے مجموعی نظامِ عقاید و افکار کے مطابق رہا ہے۔ کہیں تہذیب ایک خودرو پودے کی طرح عقاید، ایقانات، فکر اور احساس کے اسالیب کی زمین سے دھیرے دھیرے نمودار ہوئی ہے۔ کہیں عقیدے اور ضابطۂ فکر نے تہذیب کے کچھ پہلوؤں اور عنصروں کی پرورش کی ہے۔ یونانی اور ہندستانی جمالیات کے پس پشت پوری پوری دیومالاؤں کا جال بچھا ہوا ہے۔ اسلامی فکر تشکیل کے مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد بھی تخلیقی تخیّل کی اس بے کناری سے بالکل الگ، ایک مختلف ذہنی سطح اور اقدار کے ایک مختلف حوالے سے، اپنی جمالیات کا تعیّن کرتی ہے۔ اردو زبان و ادب کی تاریخ کے واسطے سے جمالیاتی قدروں کا جو نظام سامنے آیا ہے وہ اپنی سرشت کے لحاظ سے انڈو مسلم ہے۔ اب انڈو مسلم میں اور ہندستانی و اسلامی میں مفہوم کتنا مشترک ہوگا، اس کی تفصیل الگ ہے۔ البتہ اتنی سی بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ انڈو مسلم [یا ہند ایرانی + عربی + ترکی] تہذیب، تہذیب کے کسی علاحدگی پسندانہ تصوّر سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ اس مضمون کے مندرجات سے اگر

ی کے ذہن میں ایسا کوئی خیال آتا ہے تو اُس کا تجزیہ محض علمی اور ادبی سطح پر ممکن نہیں کہ مسئلہ نفسیات
ہے ۔ " اسلامی فکر اور ہماری ادبی روایت " کے موضوع پر میں نے ایک مضمون کوئی دس بارہ برس پہلے
دفیسر مشیر الحق مرحوم کی فرمائش پر جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شعبۂ اسلامک اسٹڈیز کی طرف سے برپا ہونے والے
ے سمینار کے لیے لکھا تھا ۔ یہ مضمون ان کی مرتبہ کتاب میں شامل ہے ۔

اخیر میں ایک ڈیڑھ بات اور ۔ لامساوی انسان کی تخلیقی اصطلاح یا اگاسی کے DEHUMANIZATION کے تصور سے یہ مفہوم اخذ کرنا کہ ہمارے عہد کی تہذیب بے چہرہ ، بے شناخت ، انسانی
سے یکسر تہی دامن ہو چکی ہے اور ن ۔ م ۔ راشد یا جوزے اورتیگا اگاسی اینٹی ہیومنسٹ تھے ، درست نہیں
یہ انسانی سروکار کے بغیر آرٹ سے بشریت کے اخراج کا یا انسان کو لا کے مساوی سمجھنے کا اندوہ پرور
راضطراب آسا خیال ن ۔ م ۔ راشد اور اگاسی کے ذہن میں پیدا ہی نہیں ہو سکتا تھا ۔ یہ " نفی سے اثبات
تلاش " کا ایک تخلیقی اور فلسفیانہ طور ہے جس کی تفہیم و تعبیر بھی تخلیقی اور فلسفیانہ سطح پر ہی کی جا سکتی ہے
ہ بریں ، اس سے بڑی خام خیالی اور کیا ہوگی کہ ہم جس عہد میں سانس لے رہے ہیں اسی عہد کے افکار اور
تدار میں محصور تہذیب کو اپنے تہذیبی تصور کی اساس مان لیں ۔ کسی بھی تہذیب کی ایک سطح وہ ہوتی ہے ،
ہاں اس کا سفر ایک ساتھ کئی زمانوں میں جاری رہتا ہے اور گذشتہ سے آئندہ تک ایک سلسلہ قائم رہتا
ے ۔ پھر میں تو اس حقیقت میں یقین رکھتا ہوں کہ تخلیقی آدمی خالی اپنے حال میں زندہ نہیں رہتا ۔ ایسی صورت
ں حالیہ علوم پر ہی تکیہ کیے رہنا اور ادبی و تہذیبی تصورات کے معاملے میں بس حاضر کی چوکھٹ پہ ڈٹے رہنا
عنی دارد ؟ ادب کی روایت اور تہذیب کی روایت روز کے روز تبدیل نہیں ہوتی !

پس نوشت :۔ اس سارے فسانے (مضمون) میں ساختیات یا مابعد ساختیات
جیسی کسی بات کا تو ذکر ہی نہیں تھا ۔ تاہم ، یہ مضمون سننے کے بعد ، اسی روز شام کو پروفیسر
آل احمد سرور سے دوبارہ ملاقات ہوئی تو انھوں نے کہا کہ " مجھے یقین ہو چلا ہے کہ اسٹرکچرلزم
اور ڈی کنسٹرکشن کا سارا چکر اینٹی ہیومنسٹ ہے " ۔ واللہ اعلم ــــ کہ اس میدان سے
اپنی شناسائی دور کی بھی نہیں ! (ش ۔ ح)

(اس مجلس میں موجود حضرات اور شرکائے مباحثہ :۔ آل احمد سرور ، نیر مسعود ، وارث علوی ، گوپی چند نارنگ ،

الکلام قاسمی ، ڈاکٹر عقیل احمد ، ڈاکٹر خورشید احمد ، ڈاکٹر آصف نعیم) ۔

وارث علوی

بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ"

میں بہت آسانی سے اس بات کو سمجھ سکتا ہوں کہ ایک عام قاری بلکہ خاصا پڑھا لکھا قاری بھی "راجہ گدھ" سے کیوں مسحور اور متاثر ہوتا ہے۔ اس تاثر کا سرچشمہ ناول کی زبان، خوبصورت بیانیہ، استعاروں اور تشبیہوں سے جگمگاتا اسلوب، بولتے ہوئے نکیلے مکالمات، جزئیات اور تفصیلات میں فنکارانہ سوجھ بوجھ، ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن، انسانی فطرت، زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی حوصلہ مندانہ کوشش ہے۔ جو ناول نگاری کو ایک سنجیدہ فلسفیانہ مشغلہ بناتی ہے۔

محولہ بالا صفات اگر کسی بھی ناول میں یکجا ہو جائیں تو وہ ناول نہ صرف یہ کہ دلچسپ ہوگا بلکہ کامیاب بھی ہوگا تو پھر سوال یہ ہے کہ میں "راجہ گدھ" کو ایک ناکام ناول کیوں سمجھتا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ متذکرہ صفات ناول میں موجود ہیں لیکن ان کا رنگ گہرا نہیں، اور وہ باہم مل کر ناول کی کوئی نستعلیق ڈزائن نہیں بناتے۔ مثلاً جزئیات اور تفصیلات سے بعض مناظر جاگ اٹھے ہیں لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ ان مناظر سے مصنفہ کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ قاری ان مناظر اور واقعات کے بیان کو ایک ذہنی تجسس کے دباؤ کے تحت پڑھتا ہے یعنی یہ جاننے کے لیے کہ بالآخر ان کی معنویت کیا ہے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے معنی ہیں یا ان کی معنویت غیر اہم ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے مطالعہ کی دلچسپی تحریر میں اتنی نہیں تھی جتنی کہ اس کے اپنے تجسس میں تھی۔ یہ تجسس بھی خود مصنفہ کا اتنا جگایا ہوا نہیں تھا جتنا کہ خود قاری کی توقعات کا پیدا کردہ تھا۔ یہ توقعات خود مصنفہ نے جگائی تھیں۔ قاری محسوس کرتا تھا کہ انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز کی تھاہ پانے کی مصنفہ ایک حوصلہ مندانہ کوشش کر رہی ہے۔ اسی لیے وہ شوق و تحیّر کے عالم میں مناظر و واقعات سے گذرتا ہے۔ جب اسے معلوم ہوتا کہ انسانی

فطرت کے مطالعہ کے جو فنکارانہ طریقے رہے ہیں ان سے تو مصنفہ واقف ہی نہیں ہے تو مناظر واقعات اور کردار ڈھکوسلے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ فنکارانہ شعبدے جو مقبولِ عام ادب یا ٹی ‘آرٹ’ کے طریقوں کی نقالی کر کے دکھاتا ہے۔ اس وقت قاری کو اپنی فریب خوردگی کا احساس ہوتا ہے یعنی جو کچھ دل چسپ نہیں ہے وہ بھی محض ایک خود فریبی کے تحت دل چسپ نظر آنے لگتا ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے ”ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن“۔ اس سے میری مراد بانو قدسیہ کا وہ ذہن ہے یا ان کا وہ علم و فضل جو اس ناول میں جھلکتا ہے۔ ”راجہ گدھ“ میں ایسے فلسفیانہ نفسیاتی اور سائنسی مباحث بکھرے پڑے نظر آئیں گے جو ناول کی تعمیم یعنی بانو قدسیہ کے ساختہ پر داختہ رزقِ حرام کے تصور کو پروان چڑھانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ مباحث غلط یا کمزور نہیں بلکہ اپنی ایک دانشورانہ قدر رکھتے ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت ایک عام قاری جو ان تصورات سے واقف نہیں علمی انکشافات کے تجربے سے گزرتا ہے۔ اگر ناول کے ایسے مقامات بھی اسے دل چسپ معلوم ہوتے ہیں تو دل چسپی کا راز فن اور تخیل میں نہیں بلکہ معلومات میں ہے۔ لیکن ایک باشعور قاری کو فوراً پتہ لگ جاتا ہے کہ ناول میں عالمانہ مباحث غیر معتبر ہوتے ہیں۔ ان کی دانشورانہ اہمیت بھی پُر فریب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ناول نگار ایک فلسفی یا عالم کی ذمے داری قبول نہیں کرتا۔ بطور ناول نگار کے اس کے لیے لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفیانہ نظریہ یا تصور کا بیان عالمانہ اسناد کے ساتھ کرے۔ بطور فنکار کے اس کا کام یہ ہے کہ وہ تصورات کو فنکارانہ تجربات میں بدل دے۔ مثلاً گناہِ اوّلین یا ایڈی پس کامپلکس پر لیکچر بازی نہ کرے بلکہ کردار اور واقعات کے ذریعہ ایک ایسی کہانی تخلیق کرے کہ ہم جان لیں کہ ایڈی پس کامپلکس کس قسم کے کردار، سچویشن اور مسائل پیدا کرتا ہے۔ بانو قدسیہ یہی کام اپنی ناول میں نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں فلسفی اور فنکار دو الگ الگ منطقوں میں حرکت کرتے ہیں۔ فلسفہ کو تو فن کے رگ و ریشہ میں اس طرح سرایت کرنا چاہیے کہ فلسفہ بگھارنے کا کام فنکار کی بجائے اس کے نقادوں کو کرنا پڑے کیوں کہ تنقید کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جو نظر نہیں آتا اس کا سراغ پائے۔ ”راجہ گدھ“ میں باطنی علوم اتنے واضح ہیں کہ ان کا تذکرہ تنقید کو بھی علم کی کھتوتی بنانے کے لیے کافی ہے۔ چناں چہ بہتر طریقہ یہی ہے کہ باطنی علوم کے اندر جھانکنے کی بجائے ناول کے بطن میں ہی جھانکا جائے۔ یہ دیکھا جائے کہ علم ارواح کے تذکرے کے باوجود ناول بے جان کیوں ہے۔

بات در اصل یہ ہے کہ جن مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے تحت بانو قدسیہ انسانی فطرت کا مطالعہ کرنے
پر کمربستہ ہیں وہ کسی دوسرے قسم کے ناول کا تقاضا کرتے ہیں جو انہوں نے نہیں لکھا۔ ان کی زیر بحث ناول کو یورپ
کے کیتھولک ناول نگاروں کے ناول جیسا ہونا چاہیے تھا جو انسانی فطرت، انسانی صورت اور انسانی مقدر
کا مطالعہ ایک مخصوص تھیولوجی کی روشنی میں کرنے کے لیے ناول کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ ناول مثلاً
آدم کے گناہِ اولین، یا خیر و شر، یا گناہ اور کفارۂ گناہ کے تصورات کی تجسیم یا تمثیل بن جاتا ہے۔ ان ناولوں کی
اپنی کچھ حدود ہیں جنھیں طاقتور فنکار بھی عبور نہیں کر پاتا۔ لیکن ان حدود میں رہ کر اس کا تخیل اور آرٹ جو
کرشمے دکھاتا ہے وہ حیرت ناک ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانسس موریا، گراہم گرین اور موریس ویسٹ کے ناول۔
بانو قدسیہ نے ان فنکاروں کا مطالعہ کیا ہوتا تو وہ ان کے پایہ کے نہ سہی لیکن ان کے جیسے ناول لکھ سکتی تھیں۔
کیوں کہ بہرحال وہ کوئی 'خام کار' لکھنے والی نہیں ہیں۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں وہ چند تخلیقی خوبیوں کی
مالک ہیں۔ ضرورت تھی انہیں بڑے ناول نگاروں سے ہنرمندی کے کچھ گر سیکھنے کی۔ ہر نوع کے ناول کے اپنے
فنکارانہ اصول ہوتے ہیں جنھیں لکھنے والے اس نوع کے ناولوں کے مطالعے سے سیکھتے ہیں۔ یہ بات ہمیں
بھولنی نہیں چاہیے کہ دنیا میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں وہ اقسام کی پیروی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ کوئی خاندانی ناول
لکھتا ہے تو کوئی 'نفسیاتی'۔ کوئی 'نچلے طبقے' پر تو کوئی 'اعلیٰ طبقے' پر۔ ہر نوع کے اعلیٰ ترین ناولوں نے ان کے فنی
سانچوں اور فنکارانہ خاکوں کا تعین کیا ہے جن کے مطالعہ سے نئے لکھنے والوں کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں لہٰذا
ہر لکھنے والے کو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانی نہیں پڑتی۔ بانو قدسیہ اگر بیدی، منٹو اور عصمت ہی
کو ڈھنگ سے پڑھ لیتیں تو انہیں پتہ چلتا کہ انسانی فطرت کا مطالعہ ناول اور افسانوں میں کس طرح کیا جاتا
ہے۔ چوں کہ "راجہ گدھ" میں ان کا میلان مذہب کی طرف ہے تو دوستوفسکی سے لے کر موریس ویسٹ
تک سینکڑوں لکھنے والے ہیں جو ان کی رہنمائی کر سکتے تھے۔

ویسے مذہبی ناول لکھنا کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ تو گراہم گرین کو پڑھنے سے بھی ہو جاتا
ہے۔ اپنے کامیاب ترین ناولوں میں وہ یونانی المیہ کی بلندی کو چھو لیتا ہے لیکن بطور فنکار کے اس وقت وہ
ناکام ہو جاتا ہے جب وہ فنکارانہ تخیل کی زائیدہ اخلاقی اور نفسیاتی بصیرت کی بجائے DIVINE
INTERVENTION سے کام لے کر صرف عقیدت مندوں کے جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہاں وہ سیکولر
اور ریشنل ریڈر کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے لیکن اس خندق میں گرنے سے قبل گراہم گرین نہایت پرپیچ اور دشوار

فطرت کے مطالعہ کے جو فنکارانہ طریقے رہے ہیں ان سے تو مصنفہ واقف ہی نہیں ہے تو مناظر و واقعات اور کردار ڈھکوسلے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ فنکارانہ شعبدے جو مقبولِ عام ادب یا "آرٹ" کے طریقوں کی نقالی کر کے دکھاتا ہے۔ اس وقت قاری کو اپنی فریب خوردگی کا احساس ہوتا ہے یعنی جو کچھ دل چسپ نہیں ہے وہ بھی محض ایک خود فریبی کے تحت دل چسپ نظر آنے لگتا ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے "ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنۂ علم ذہن"۔ اس سے میری مراد بانو قدسیہ کا وہ ذہن ہے یا ان کا وہ علم و فضل جو اس ناول میں جھلکتا ہے۔ "راجہ گدھ" میں ایسے فلسفیانہ نفسیاتی اور سائنسی مباحث بکھرے پڑے نظر آئیں گے جو ناول کی تھیم یعنی بانو قدسیہ کے ساختہ پرداختہ رزقِ حرام کے تصوّر کو پروان چڑھانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ مباحث غلط یا کمزور نہیں بلکہ اپنی ایک دانشورانہ قدر رکھتے ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت ایک عام قاری جو ان تصوّرات سے واقف نہیں علمی انکشافات کے تجربے سے گزرتا ہے۔ اگر ناول کے ایسے مقامات بھی اسے دل چسپ معلوم ہوتے ہیں تو دل چسپی کا راز فن اور تخیل میں نہیں بلکہ معلومات میں ہے۔ لیکن ایک باشعور قاری کو فوراً پتہ لگ جاتا ہے کہ ناول میں عالمانہ مباحث غیر معتبر ہوتے ہیں۔ ان کی دانشورانہ اہمیت بھی پُر فریب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ناول نگار ایک فلسفی یا عالم کی ذمے داری قبول نہیں کرتا۔ بطور ناول نگار کے اس کے لیے لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفیانہ نظریہ یا تصوّر کا بیان عالمانہ اسناد کے ساتھ کرے۔ بطور فنکار کے اس کا کام یہ ہے کہ وہ تصوّرات کو فنکارانہ تجربات میں بدل دے۔ مثلاً گناہِ اوّلین یا ایڈیپس کامپلکس پر لکچر بازی نہ کرے بلکہ کردار اور واقعات کے ذریعہ ایک ایسی کہانی تخلیق کرے کہ ہم جان لیں کہ ایڈی پس کامپلکس کس قسم کے کردار، سچویشن اور مسائل پیدا کرتا ہے۔ بانو قدسیہ یہی کام اپنی ناول میں نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں فلسفی اور فنکار دو الگ الگ منطقوں میں حرکت کرتے ہیں۔ فلسفہ کو تو فن کے رگ و ریشہ میں اس طرح سرایت کر جانا چاہیے کہ فلسفہ بگھارنے کا کام فنکار کی بجائے اس کے نقّادوں کو کرنا پڑے کیوں کہ تنقید کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جو نظر نہیں آتا اس کا سراغ پائے۔ "راجہ گدھ" میں باطنی علوم اتنے واضح ہیں کہ ان کا تذکرہ تنقید کو بھی علم کی کھتونی بنانے کے لیے کافی ہے۔ چناں چہ بہتر طریقہ یہی ہے کہ باطنی علوم کے اندر جھانکنے کی بجائے ناول کے بطن میں ہی جھانکا جائے۔ یہ دیکھا جائے کہ علم ارواح کے تذکرے کے باوجود ناول بے روح کیوں ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ جن مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے تحت بانو قدسیہ انسانی فطرت کا مطالعہ کرنے پر کمربستہ ہیں وہ کسی دوسرے قسم کے ناول کا تقاضا کرتے ہیں جو انہوں نے نہیں لکھا۔ ان کی زیر بحث ناول کو یورپ کے کیتھولک ناول نگاروں کے ناول جیسا ہونا چاہیے تھا جو انسانی فطرت، انسانی صورت اور انسانی مقدر کا مطالعہ ایک مخصوص تھیولوجی کی روشنی میں کرنے کے لیے ناول کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ ناول مثلاً آدم کے گناہِ اولین، یا خیر و شر، یا گناہ اور کفارۂ گناہ کے تصورات کی تجسیم یا تمثیل بن جاتا ہے۔ ان ناولوں کی اپنی کچھ حدود ہیں جنھیں طاقتور فنکار بھی عبور نہیں کر پاتا۔ لیکن ان حدود میں رہ کر اس کا تخیل اور آرٹ جو کرشمے دکھاتا ہے وہ حیرت ناک ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانسس موریا، گراہم گرین اور موریس ویسٹ کے ناول۔ بانو قدسیہ نے ان فنکاروں کا مطالعہ کیا ہوتا تو وہ ان کے پایے کے نہ سہی لیکن ان کے جیسے ناول لکھ سکتی تھیں۔ کیوں کہ بہر حال وہ کوئی 'خام کار' لکھنے والی نہیں ہیں۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں وہ چند تخلیقی خوبیوں کی مالک ہیں۔ ضرورت تھی انہیں بڑے ناول نگاروں سے ہنرمندی کے کچھ گُر سیکھنے کی۔ ہر نوع کے ناول کے اپنے فنکارانہ اصول ہوتے ہیں جنھیں لکھنے والے اس نوع کے ناولوں کے مطالعے سے سیکھتے ہیں۔ یہ بات ہمیں بھولنی نہیں چاہیے کہ دنیا میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں وہ اقسام کی پیروی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ کوئی خاندانی ناول لکھتا ہے تو کوئی 'نفسیاتی'۔ کوئی 'نچلے طبقے' پر تو کوئی 'اعلیٰ طبقے' پر۔ ہر نوع کے اعلیٰ ترین ناولوں نے ان کے فنی سانچوں اور فنکارانہ خاکوں کا تعین کیا ہے جن کے مطالعہ سے نئے لکھنے والوں کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں لہٰذا ہر لکھنے والے کو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانی نہیں پڑتی۔ بانو قدسیہ اگر بیدی، منٹو، اور عصمت ہی کو ڈھنگ سے پڑھ لیتیں تو انہیں پتہ چلتا کہ انسانی فطرت کا مطالعہ ناول اور افسانوں میں کس طرح کیا جاتا ہے۔ چوں کہ "راجہ گدھ" میں ان کا میلان مذہب کی طرف ہے تو دوستوو سکی سے لے کر موریس ویسٹ تک سینکڑوں لکھنے والے ہیں جو ان کی رہنمائی کر سکتے تھے۔

ویسے مذہبی ناول لکھنا کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ تو گراہم گرین کو پڑھنے سے بھی ہو جاتا ہے۔ اپنے کامیاب ترین ناولوں میں وہ یونانی المیہ کی بلندی کو چھو لیتا ہے لیکن بطور فنکار کے اس وقت وہ ناکام ہو جاتا ہے جب وہ فنکارانہ تخیل کی زائیدہ اخلاقی اور نفسیاتی بصیرت کی بجائے DIVINE INTERVENTION سے کام لے کر صرف عقیدت مندوں کے جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہاں وہ سیکولر اور ریشنل ریڈر کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے لیکن اس خندق میں گرنے سے قبل گراہم گرین نہایت پرپیچ اور دشوار

ہزار راستے سے آرٹ کی بلندی پر پہنچتا ہے۔ بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی کو سر کرنے سے قبل ہی تھیولوجی کی خندق میں گر تی ہیں۔ میں یہ کہہ چکا ہوں ان کا آرٹ کمزور نہیں ہے لیکن وہ اس کی طاقت سے پورا کام نہیں لیتیں۔ ان کی تھیولوجی جو ان کے آرٹ جتنی طاقتور نہیں انہیں یہ کام کرنے نہیں دیتی۔ یہی نہیں بلکہ اپنی تھیولوجی کو سالم رکھنے کے لیے وہ قدم قدم پر اپنے آرٹ کو BETRAY کرتی ہیں۔ پھر سوال آئیڈیولوجی سے وفاداری اور آرٹ سے بے وفائی کا نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہتے کہ وہ زندگی کی رنگا رنگی کو جو ان کے ناول میں جھلکتی ہے اپنے نظریے کی فریم میں جکڑنا چاہتی ہیں اور وہ اس میں سما نہیں پاتی ایسا بھی وہ کرتی ہیں لیکن جب زندگی سما نہیں پاتی تو وہ اسے اس کے حال پر بھی چھوڑ دیتی ہیں۔ اس سے فنکار کی فتح ہوتی ہے لیکن فلسفی کی قیمت پر۔ یعنی ناول کے مختلف واقعات ناول کی تھیم اجاگر کرنے کا فریضہ انجام دیے بغیر اپنا ایک الگ وجود رکھتے ہیں اور صرف ناول کے مرکزی کردار قیوم کی زندگی انہیں باہم منسلک کیے رہتی ہے۔ مثلاً اس ناول کے دو بہترین اور دلچسپ ترین حصے وہ ہیں جن میں قیوم کا عابدہ اور امتل سے تعلق قائم ہوتا ہے۔ ان دونوں عورتوں کے کردار اس قدر منفرد ہیں اور ان کی تخلیق میں بانو قدسیہ نے فنکاری کے وہ جوہر دکھائے ہیں کہ ان حصوں کو ناول کا حاصل کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ یہاں زندگی کا طربیہ المیہ احساس اس قدر طاقتور ہے کہ وہ بانو قدسیہ کی تھیولوجی کو ایک طرف ہٹا کر اپنا راستہ بناتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان دو حصوں میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان سے ناول کی تھیم کی معنوی توسیع میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس وہ واقعات جن سے ناول کی تھیم معنوی توسیع پاتی ہے یعنی قیوم اور سیمی، قیوم اور آفتاب اور قیوم اور پروفیسر سہیل کے تعلقات پر مبنی ناول کا تار و پود، ان میں فنکارانہ در و بست کی کمی کے سبب دلچسپی کا وہ عنصر بھی قائم نہیں رہتا جو عابدہ اور امتل کے واقعات میں نظر آتا ہے۔

بانو قدسیہ نے ”راجہ گدھ“ میں جو مقاصد اپنے سامنے رکھے ہیں انہیں حاصل کرنے میں نہ ان کا فن ان کا ساتھ دیتا ہے نہ فلسفہ۔ وجہ یہ ہے کہ تحصیلِ مقصد کے لیے فن اور فلسفے کا جو فیوژن ہونا چاہیے اسے پانے میں وہ کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً انسانی فطرت کا جو مطالعہ وہ پیش کرنا چاہتی ہیں وہ پیچیدہ کرداروں کے بغیر ممکن نہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان کی کردار نگاری کمزور ہے یا ان کے کردار اکہرے ہیں لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اپنے پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں میں دور تک اترنے

سے وہ جھلکیاں ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جن کرداروں کو جمیدہ ہونا چاہیے یعنی قیوم، آفتاب، ڈاکٹر سہیل انہیں وہ ابھرا بنا کر چھوڑ دیتی ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو ناول کی تھیم کو اُجاگر کر سکتے ہیں۔ اور یہی کردار ناول کے سب سے زیادہ سپاٹ کردار ہیں۔ ان کرداروں کے مطالعے سے انسانی فطرت کی گتھیاں اور گہرائیاں سامنے نہیں آتیں۔ سیمی عشقِ لاحاصل کا صیدِ زبوں ہے اور اسی میں وہ اپنی جان کھوتی ہے۔ آفتاب سے اس کی محبت کا بیان ایک رومانی محبت کی سطح سے بلند ہو کر کسی طاقتور اور پرجلال جذبے کا بیان نہیں بن پاتا۔ سیمی اور آفتاب کی محبت کا پورا باب ایک ایسے رومانی جذبے پر مبنی ہے جسے بانو قدسیہ کوشش کے باوجود عشق کے عظیم اور پُر ہیبت جذبے میں بدل نہیں پاتیں۔ آفتاب جو قالین کے ایک بڑے کشمیری بیوپاری کا ذہین اور خوبصورت لڑکا ہے سیمی کی محبت میں گرفتار ہونے کے بعد اسے تج کر اپنی ہی برادری کی ایک لڑکی سے شادی کر کے لندن چلا جاتا ہے۔ سیمی اس کے عشق میں گھلتی چلی جاتی ہے۔ قیوم جو کالج میں آفتاب اور سیمی کا ہم جماعت ہے اور خود بھی سیمی کی محبت میں گرفتار ہے، سیمی کے دکھ کے دنوں میں اس کا ہمدرد اور غمگسار بنتا ہے۔ سیمی قیوم کی محبت کو پہچان نہیں پاتی اور جب واقف بھی ہوتی ہے تو اس کا جواب محبت سے نہیں دے سکتی۔ وہ اپنا جسم دے دیتی ہے کیوں کہ آفتاب کے ہاتھوں دل کی تباہی کے بعد زندگی اور جسم کی اس کی نظروں میں کوئی وقعت نہیں رہتی۔ آفتاب کے ٹھکرائے ہوئے اس مردہ جسم سے اپنی محبت کی پیاس بجھاتے وقت قیوم محسوس کرتا ہے کہ وہ اندر سے مردار خوار گدھ میں بدل رہا ہے۔ بانو قدسیہ بتانا یہ چاہتی ہیں کہ رزقِ حرام سے فطرتِ انسانی میں ایسے تغیرات واقع ہوتے ہیں جو چشمۂ حیات کو سنڈاس کا جوہڑ بنا دیتے ہیں۔ زنا بھی رزقِ حرام ہی کی شق میں آتا ہے اور آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ اللہ نے جو چیزیں ہم پر حرام کر رکھی ہیں ان سے ابا کیا جائے۔ سیمی کی موت کے بعد قیوم ایک زبردست نیوروسس کا شکار ہوتا ہے اور قلبِ مطمئنہ کی اس نعمت سے محروم ہو جاتا ہے جو رزقِ حلال کا عطیہ ہے۔

ناول کا وہ حصہ جو سیمی، آفتاب اور قیوم کی مثلث سے ترکیب پاتا ہے ناول کا سب سے غیر دلچسپ حصہ ہے۔ مقام کالج "میلیو کالج کے طلباء اور پروفیسر" اور مرکزی جذبہ رومانی محبت۔ پورا حصہ ایک رومانی کہانی کی بے کیفی کا حامل ہے۔ سیمی پر آفتاب کی محبت کا ایسا خبط چھایا ہوا ہے کہ سوائے آفتاب کے اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ مکالمات اسی وجہ سے اکتاہٹ پیدا کرتے ہیں کہ سیمی قیوم کے ساتھ صرف آفتاب کی باتیں کرتی رہتی ہے اور یہ باتیں اس قدر جذباتی اور مریضانہ ہیں کہ سیمی کے کردار پر سے قاری کا اعتبار اُٹھ

نہیں ہوتی اور جب اس پر ناکامی محبت کی مصیبت ٹوٹ پڑتی ہے تو وہ بکھر کر رہ جاتی ہے۔ بانو قدسیہ بتانا تو یہ چاہتی ہیں کہ ماڈرن لڑکی کے پاس جذباتی بحران سے نبرد آزما ہونے کی کوئی مدافعانہ مشینری نہیں ہوتی اور جب اس پر ناکامی محبت کی مصیبت ٹوٹ پڑتی ہے تو وہ بکھر کر رہ جاتی ہے۔ لیکن شخصیت کی اندرونی توڑ پھوڑ کی تصویر وہ یقین آفرینی کے ساتھ پیش نہیں کر سکیں۔ ویسے دیکھنے جائیں تو یہ ماڈرن لڑکی ہی ہے جو رومانی محبت کی ناکامی کے صدمے کو جھیلنے کی طاقت رکھتی ہے کیوں کہ اس کی گوناں گوں دل چسپیاں اسے کسی ایک جذبے کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہیں۔ دوسری حقیقت جس سے بانو قدسیہ آنکھیں چار کرتے سے گھبراتی ہیں یہ ہے کہ کھلے اور آزاد جنسی معاشرے میں محبت اور جنس کے درمیان چوں کہ فاصلے کم ہو گئے ہیں، اس لیے اس بات کے امکانات بھی کم ہو گئے ہیں کہ محبت ایک غاصب جذبے کی صورت اختیار کرے۔ دراصل ماڈرن معاشرے سے ایک شکایت تو یہی ہے کہ اس نے اپنے دامن میں رومان کے لیے کچھ بہت زیادہ گنجائش نہیں رکھی۔ کینگز لے ایمس کے ناولوں کی ایک تھیم تو یہی ہے کہ اب ایسے نوجوان رہے نہیں جو ہاتھ میں گل دستہ لے کر محبوبہ کے پاس آئیں۔ ایسا نہیں کہ یہ کوئی پسندیدہ بات ہوئی بلکہ یہ ہے کہ بس اب ایسے لوگ رہے نہیں جو بُرے بھلے لوگ رہ گئے ہیں لڑکیوں کو ان کے ساتھ نباہ کرنا ہے۔ یہ ہے تو بہت افسردگی کی بات لیکن افسردگی کو الم ناکی میں بدلنا عشقِ رائگاں کے پیچھے جان کا زیاں کرنا ہے جس کا متحمل جدید معاشرہ نہیں ہو سکتا۔ کیوں کہ تاریخ میں پہلی بار مرد اور عورت اتنی متفرق سطحوں پر انفرادی حیثیت سے ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں۔ ٹکراؤ اتنا زیادہ ہو تو چنگاریوں کو بھڑکا کر شعلہ بنانے میں پورے معاشرے کے خاکستر ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ لکھنے والوں کو ایسی آتش انگیزی سے بچنا چاہیے۔

سیمی کے کردار کی کمزوری یہی ہے کہ وہ پھونک پھونک کر چنگاری کو شعلہ بناتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بانو قدسیہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ سیمی کے کردار میں عشق کی آگ کی تپش پیدا نہیں کر سکیں۔ ایک بڑے جذبے کو ناول میں بیان کرنے کے جو تخیلی حربے ہیں انھیں بانو قدسیہ نے استعمال نہیں کیا۔ اچھے ناولوں میں جذبے کا بیان براہِ راست نہیں ہوتا جیسا کہ سیمی قیوم کے ساتھ اپنی باتوں میں کرتی ہیں۔ فنکار کو ایسے واقعات تراشنے اور حالات پیدا کرنے پڑتے ہیں جن کے ذریعہ قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کیا روگ لگ گیا ہیروئن کو۔ جو اندر ہی اندر کھاتا چلا جاتا ہے۔ سیمی تو اپنے زخم آپ کریدتی رہتی ہے اور جان بوجھ کر موت کی طرف بڑھتی جاتی ہے۔ صورتِ حال جذباتی تک نہیں رہی بلکہ محض مریضانہ بن گئی ہے۔ سیمی تنِ تنہا عشقِ لاحاصل کا ڈرامہ کھیلتی ہے، اپنی زندگی کو اجاڑ دیتی ہے اور بالآخر خودکشی کر کے موت سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ سیمی

موت کا فتّے دار نہ تو آفتاب ہے نہ خود سیمی بلکہ بانو قدسیہ ہیں جو ایک ماڈرن لڑکی میں عشق لاحاصل کا یہ عبرت ناک انجام دکھا کر اپنی مذہبی اخلاقیات کی پروردہ انا کی تسکین کرتی ہیں کہ وہ معاشرہ جس میں جنس اور محبت ان کی مفروضہ تھیولوجی کے عطا کردہ رزقِ حرام کے تصوّرات کا پابند نہیں ہوتا ایسے ہی کسری کردار پیدا کرتا ہے جس کی محبت کا انجام خودکشی ہوتا ہے اور جنسی بے راہ روی کا نتیجہ نیوروسس۔ جدید معاشرے کا مصنفہ کا تصوّر اُن کٹھ ملاؤں سے مختلف نہیں ہے جو سمجھتے ہیں کہ جو معاشرہ ان کے قائم کردہ اخلاقی آدرشوں کے مطابق نہیں ہے وہ بالآخر اندرونی ٹوٹ پھوٹ اور تباہی کا شکار ہو کر رہے گا۔ ایک معنی میں تو بانو قدسیہ نے سیمی کی سرگزشت میں ایک فارمولا کہانی لکھی ہے۔ قاری اس بے کیف کہانی کو بھی ایک تجسس کے تحت پڑھتا جاتا ہے تو محض اس فریب کے تحت کہ ممکن ہے بانو قدسیہ جیسی ذہین ناول نگار اس واقعے کے ذریعہ کسی اہم اور معنی خیز نکتے تک پہنچنا چاہتی ہوں۔ میں تو اسی دھوکے میں رہا کہ شاید وہ لارنس ڈرل کی مانند پُرہوس محبت سے لیکر میٹافزیکل محبت کی ماہیتوں کا جائزہ لینا چاہتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی احساس ہوتا کہ بظاہر سیمی کا جذباتی عشق کوئی متصوفانہ گہرائیاں لئے ہوئے ہے۔ کیوں کہ حقیقت کی سطح پر جو چیز سطحی، بے معنی، غیر دلچسپ اور ناقابلِ قبول ہو اسے یہ سمجھ کر برداشت کر لیا جاتا ہے کہ وہ کسی پُراسرار تصوّر کی تمثیل یا کسی گہری رمزیت کی حامل ہوگی۔ جدید افسانے کی اساس ایسے ہی طلسمات پر قائم ہے۔ بانو قدسیہ نے جدید افسانے کے پھیلائے ہوئے اس فنکارانہ DELUSION سے بہت فائدے اٹھائے ہیں۔ انہوں نے پرندوں کی کانفرنس سے ناول کو ایک علاماتی اور تمثیلی ڈائمنشن عطا کیا اس کانفرنس کے بیان پر انہیں پوری قدرت ہے لیکن پرندوں کی کانفرنس کے تمام ابواب سادہ لوحی اور ریکے کے شکار ہو گئے ہیں۔ اس میں کوئی فنکارانہ اور فکری سوفسطائیت نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ مرقع سازی او مصوری تک نہیں۔ نہ جانوروں کی حکایت کا اجمال اور رنگیلا پن ہے نہ حکایتوں کو نئی معنویت عطا کرنے وہ فنکارانہ ژرف نگاہی جو انتظار حسین کا طرّہ امتیاز ہے۔

جدید افسانے کی پھیلائی ہوئی انارکی کے سبب لوگ یہ تک بھول گئے ہیں کہ سڈول نستعلیق، فقرے پر چڑھے ہوئے صاف ستھرے سلیقہ مند ناول کیا ہوتے ہیں۔ ایسے ناولوں کی بات کرنے والوں کو لوگ زمانے کے ایلچی سمجھتے ہیں۔ بہر حال یہ سیڈیوکریٹی کے ساتھ آئے ہوئے پھوہڑپن ہی کا نتیجہ ہے کہ افسانہ ناول کے نام پر ہر نوع کی بے پروائی اور کاہلی کو جدید آرٹ کی سند مل گئی ہے۔ لکھنے والے فنکارانہ ذمّہ کے تو معنی ہی بھول گئے ہیں۔ ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے جو لکھا وہ پتھر پر لکیر ہے جلبے اس کا علم ا

کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو۔ فلسفہ بگھارتے وقت وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ اس کا کام بتانا نہیں بلکہ دکھانا ہے۔ خیال آرائی نہیں بلکہ تصویر گری ہے۔ آرٹ اسی معنی میں سچ بولتا ہے اور پورا سچ بولتا ہے کیوں کہ تصویر کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور تصویر گری فنکار کو جھوٹ بولنے کی فرصت نہیں دیتی۔ تصویر میں آپ غلط رنگ بھر دیئے اور تصویر خود چیخ اٹھے گی کہ یہ پیش کش غلط ہے۔ اسی لیے لارنس نے کہا تھا کہ آپ ناول سے کوئی غلط کام نہیں لے سکتے۔ ناول جھوٹا ہوتا ہے لیکن ناول سے جھوٹ نہیں بلوا سکتے۔ اسی لیے فنکار کو تکیہ اپنے فلسفے اور علم پر نہیں اپنے آرٹ پر کرنا چاہیئے۔

"راجہ گدھ" کا دانشورانہ تانا بانا جن علوم سے بنایا گیا ہے ان میں کچھ کچھ تو سوشیولوجی اور سائیکولوجی ہے لیکن حاوی میلان باطنی علوم کا ہے۔ تانترک یوگا، ٹی ایم، ای۔ ایس۔ پی۔ کچھ تصوف، کچھ گناہِ اوّلین اور ہابیل قابیل کے انجیلی اساطیر اور تھوڑا بہت جدید جینیٹک سائنس جس میں ارتقاء اور MUTATION کے تصورات بھی شامل ہیں۔ بانو قدسیہ کا تعلق عارفانِ لاہوت کے جس سلسلے سے رہا ہے اس کے پیرِ طریقت قدرت اللہ شہاب تھے اور یہ بالکل فطری بات ہے کہ "راجہ گدھ" کا انتساب انہی کے نام کیا گیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی "شہاب نامہ" جنہوں نے پڑھی ہے وہ ایک انوکھے تجربے سے دوچار ہوئے ہیں۔ قدرت اللہ شہاب نے اپنی کم افسانہ نگاری کی تلافی اس کتاب سے کر دی۔ وہ معمولی سے معمولی واقعے کو حیرت ناک اور فسوں خیز افسانہ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ لیکن شہاب نامہ میں بد روحوں اور اپنے روحانی تجربات کا ذکر بھی ملتا ہے جو ریشنلسٹ ذہن کے لیے پریشانی کا باعث بنتا ہے۔ ایسے محیر العقول واقعات کے راوی پر آدمی بھی اعتبار نہیں کرتا۔ کون جانے قدرت اللہ شہاب کو جو تجربات ہوئے ان کی حقیقت کیا تھی؟ یہ ذہن کی فریب کاریاں بھی ہو سکتی ہیں۔ ان کے DELUSIONS بھی ہو سکتے ہیں۔ پتہ نہیں وہ ایل ایس ڈی کی کوئی ڈرگ لیتے تھے یا نہیں اس کا بھی اثر ہو سکتا ہے یہ خالص نفسیاتی تحقیق اور پیراسائی کولوجی کی بات ہے اور یہ تحقیقات اب سائنس کے دائرے میں آگئی ہیں۔ رہا باطنی علوم اور OCCULT کا معاملہ تو ان کے خلاف یا حق میں میں کوئی بات کہنا نہیں چاہتا۔ جن لوگوں کو ان میں دلچسپی ہو وہ اس کی طرف رجوع کر سکتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں تو سارے مذہبی توہمات رد کیے بیٹھا ہوں۔

ویسے بھی جنت اور جہنم کو حقیقت کی بجائے "ذہن کے احوال" سمجھنے کا میلان مدرسہ ہائے فکر میں رہا ہے۔ مذاہب میں عذابِ خداوندی کے تصورات کے خلاف شدید ردِ عمل عقلیت کے فروغ کے بعد

ہے۔ برٹرنڈ رسل تو مذہب کے اس پہلو کو نہایت ہی مریضانہ تصور کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ذکرِ عذاب نے صدیوں
تک انسانی سائیکی کو تباہ کیا ہے۔ جیمس جوائس کے پورٹریٹ میں ایک پادری کی زبانی عذاب کا ذکر ایسے
بے مثال طریقے پر ہوا ہے کہ وہ ادب کا شاہکار ہو گیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس ذکرِ عذاب سے بھی
لوگوں کو وہی ادبی جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے جو ایک خوبصورت نظم سے ملتی ہے۔ یہ آرٹ کا اعجاز نہیں
تو اور کیا ہے۔ بہرحال پورٹریٹ کے ہیرو سٹیفن ڈیڈالس کی مذہبی تشکیک میں ایک پورے دور کی ترجمانی ہوئی
ہے۔ ہمارے یہاں تصوف کی روایت اور غزل کی شاعری کے صوفیانہ عناصر نے ذکرِ عذاب اور غیظِ واعظ کو
کسی حد تک متوازن کیا ہے۔ حالی تو صاف کہہ گئے ؎

واعظو آتشِ دوزخ سے جہاں کو تم نے
وہ ڈرایا ہے کہ خود بن گئے ڈر کی صورت

ایسی صورتوں سے فاصلہ قائم رکھنے میں ایک مذہبی آدمی بھی آزاد ہے۔ یعنی وہ چاہے تو
عبادات اور پوجا پاٹ میں مگن رہ کر اُن مسائل پر سوچنے سے دُور رہ سکتا ہے۔ جو خوف وہ اس کے سر تھیتے ہیں۔
اسی لیے عذابِ خداوندی کو جاننے کے باوجود آدمی گناہوں سے بچ نہیں سکا۔ مجاز کے لفظوں میں " رند کہ ہے تو
گنہگار رہوں میں"۔ ادب اسی خیف البیان، خطار کار اور گنہگار آدمی کی ترغیبات اور خطاؤں،
ہوشیاریوں اور حماقتوں، مسرتوں اور غموں کا بیان کرتا ہے۔ یہ آدمی ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ ثبات ایک
تغیّر کو ہے زمانے میں لہٰذا کوئی چیز قائم و دائم نہیں رہتی۔ نہ اس کے اعتقادات نہ اس کے توہمات
یہ زمانہ ایسا ہے کہ آدمی اپنی زندگی کی تکمیل اسی دنیا میں چاہتا ہے۔ وعدۂ فردا پر اسے بہت اعتبا
نہیں۔ مادہ پرست تمدن کی لائی ہوئی آسائشوں، آسودگیوں، تفریحوں اور مسرتوں میں وہ اتر
قدر ڈوبا ہوا ہے، پھر زندگی کی تگ و دو بھی اتنی شدید ہو گئی ہے کہ مذہبی رہنے کے باوجود اس ک
ذہن اس معنی میں مذہبی نہیں رہا جس معنی میں وہ عہدِ قدیم اور عہدِ وسطیٰ میں ایک قبائلی معاشرے
اور توہمات سے معمور فضا میں تھا۔ اندھیرے میں یہ توہمات بہت زور پکڑتے ہیں اور بجلی کے
قمقموں سے جگمگاتی دنیا میں آدمی کو وہ اندھیرا کہیں نظر ہی نہیں آتا جو اسے ہاتھ کو ہاتھ نہ سجھائی
دینے والے محاورے کے معنی سمجھائے۔ لہٰذا بھوتوں، پریتوں، آسیبوں، چڑیلوں، جنات او
اور بھٹکتی روحوں پر اب تو خوفناک افسانے بھی نہیں لکھے جاتے۔ سچ پوچھئے تو "عالم ارو

اب صرف ہالی وڈ کی فلموں میں زندہ ہے کیوں کہ ہالی وڈ ہر احمقانہ خیال کو دل چسپ تفریح بنانے کے گُر سے واقف ہے ۔ ادب چوں کہ اعجازِ تخیل ہے شعبدہ بازی نہیں، اس لیے جب حقائق بدل جاتے ہیں اور بعض تصوّرات پر سے انسان کا عقیدہ اور اعتبار اُٹھ جاتا ہے تو ادب اُن پر دوبارہ اعتبار قائم کرنے کے شعبدے نہیں دکھاتا بلکہ بدلے ہوئے حالات میں انسانی ذہن عقائد کی شکست وریخت کے جس تجربے سے گذر رہا ہے اس کی تصویر دکھا کر اسے ایک نیا شعور اور نئی آگہی عطا کرتا ہے تاکہ وہ اپنی زندگی میں ایک نیا توازن پیدا کر سکے ۔

خیر ادب میں تو بہت کچھ غیر عقلی بھی ہوتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی محض عقل سے عبارت نہیں بلکہ فطرت اور جبلت کی تاریک قوتوں اور نہ سمجھ میں آنے والے جذبات و احساسات کا مجموعہ بھی ہے، لیکن آدمی زندگی میں تو عقلی فیصلے کرنے پر مجبور ہے ۔ چاہے وہ ٹیکہ لگانے کی بات ہو یا بھوت پریت کے توہمات سے بچنے کی ۔ آپ سوچیے تو سہی کہ ہم ہماری زندگی میں توہمات کے خلاف رسم و رواج کے خلاف، اندھی شردھا اور دقیانوسیت کے خلاف کتنا لڑتے رہے ہیں اور یہ جنگ موت کی طاقتوں کے خلاف اور زندگی کے حق میں تھی، خصوصاً عورتوں اور بچّوں کو جادو ٹونوں اور ٹوٹکوں سے بچانے اور ڈھونگی عاملوں سادھوؤں اور فقیروں کے کرتوتوں سے انہیں محفوظ رکھنے کے لیے تھی ۔ یہ جد وجہد ابھی ختم نہیں ہوئی ہے کیوں کہ برصغیر کی کثیر آبادی ابھی بھی ان پڑھ، غریب، کچلی ہوئی اور توہمات کی شکار ہے ۔ اس لیے پڑھے لکھے طبقے کا تو فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سرسیّد اور حالی اور راجہ رام موہن رائے کی عقلیت پسند روایت کو قائم رکھے اور آگے بڑھائے۔ مذہب اگر توہمات کا کارخانہ ہے تو دنیا کی کونسی طاقت مذہب کو بھی تشکیک اور تنقید کا ہدف بننے سے روک سکی ہے اور روک سکے گی ۔

لیکن ادب اور مذہب کا رشتہ سائنس اور مذہب کے رشتے کی طرح چوکھے تصادم کا نہیں ہے بلکہ بہت تہہ دار اور پیچیدہ اور نفرت و محبّت اور شک و یقین کے عناصر کا حامل اور بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح ہے۔ دراصل تخلیقِ فن کا تجربہ اتنا ہی شدید جانکاہ پُراسرار اور روحانی ہے جتنا کہ مذہبی احساس۔ انسانی آرزومندی حیاتیاتی سرچشموں سے پھوٹتی ہے لیکن سریت میں گم ہوتی ہے ۔ اسی لیے روحانی احساس اس معنی میں مذہبی اور روحانی ہے کہ سریت آشنا ہے اور اس کی فطرت پرستی خدا پرستی ہی کا ایک روپ ہے اعتقاد کی سطح پر ممکن ہے MONISM اور PANTHEISM میں، وحدانیت اور وحدۃ الوجودیت میں

کفر و ایمان کی جنگ ہو' لیکن احساس کی سطح پر دونوں ایک ہو جاتے ہیں اور اسی لیے شعر و ادب اپنے تجربے
معانی اور رموز میں کفر و الحاد کی سطح سے بلند ہو جاتا ہے۔ زندگی موت اور ابدیت شعر و ادب کے بھی اتنے ہی
اہم موضوعات رہے ہیں جتنے کہ مذہب کے۔ اُن کی طرف اگر رویّہ مذہبی ہے جیسا کہ بہت سے شاعروں کا
بہت سی زبانوں میں ہوتا ہے تو مذہبی ادب پیدا ہوتا ہے جیسا کہ مشرق و مغرب کے عہدِ وسطٰی کی مذہبی اور
اخلاقی تمثیلوں سے ظاہر ہے۔ اگر مذہبی نہیں ہے تو شاعرانہ تخیل ان کی نئی تعبیر کرتا ہے اور نئی فکری جہات عطا
کرتا ہے۔ دَورِ جدید میں ادب چوں کہ زیادہ سے زیادہ سیکولر ہوتا گیا اس لیے مذہبی عقیدہ پرستی کی گرفت
بھی اس پر کمزور پڑتی گئی ہے

سب ترے سوا کافر آخر اس کا مطلب کیا
سر پھرا دے انسان کا ایسا خبطِ مذہب کیا

چناں چہ تاریخی اور مذہبی ناولوں کے سوا یہ خبطِ مذہب ہمارے فکشن میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ہماری تو پہلی ناول
امراؤ جان ادا چکلے ہی میں پیدا ہوئی۔ زبان و بیان کی تمام خوبیوں کے باوجود نذیر احمد کی تمثیلیں اسی لیے پڑھی
نہیں جاتیں کہ ان میں سیاہ و سفید کی وہی تقسیم ملتی ہے جو داستانوی ادب اور مذہبی تمثیلوں کا خاصّہ ہے اور
جسے ناول نے از کار رفتہ کر دیا تھا کیوں کہ ناول کا ہیرو نہ فرشتہ ہوتا ہے نہ شیطان بلکہ اچھائیوں اور برائیوں
کا مجموعہ ایک عام آدمی جو داستانوی ہیرو کی طرح مہمات سر نہیں کرتا بلکہ زمانے کے نشیب و فراز سے گذرتا ہے
اور سکھ دکھ کی دھوپ چھاؤں میں اچھی بُری زندگی گذارتا ہے۔

اچھی نیک اور پرہیزگار زندگی گذارنے کے احکامات تمام مذاہب کے پاس ہوتے ہیں۔ یہ اخلاقیات
مذہبی ہوں یا سماجی تمام کی تمام عقلی اور ہیومنسٹ نہیں ہوتیں اسی لیے ان کے خلاف احتجاج بھی ہوئے' بغاوتیں
بھی ہوئیں' ان کی اصلاح کی کوشش بھی کی گئی اور ان سے انحراف کا سلسلہ آج تک جاری ہے اور مغرب میں
تو دورِ جدید نے پورے نظامِ اخلاق کو تہہ و بالا کر دیا ہے۔ اگر مذہبی احکامات پر عمل کرنے سے انسان کے
تمام مسائل حل ہو سکتے تو پھر دنیا میں ناول کا کیا ذکر کسی بھی کتاب کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ صرف آسمانی
کتابیں کافی ہوتیں۔ ناول تو یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابوں کے باوجود بلکہ اکثر انہی کے سبب آدمی اس دنیا میں
کیسی زندگی گذارتا ہے۔ وہ تو ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابیں نازل کرنے والا
انسان کو اتنا بھی سمجھ پایا ہے جتنا اور جیسا ایک فنکار سمجھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار زندگی کے

کرب، انسانی دکھ اور حیات کی رائگانی کا وہ تیزابی شعور رکھتا ہے جس کا ایک قطرہ دیوتاؤں کے شانت چت اور قلبِ مطمئنہ کے سمندروں کو زہرناک بنانے کے لیے کافی ہے۔ آتما کے شانت ساگروں سے دلِ مضطرب کی وہ صدا کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جو پوچھتی ہے "ستم ہے یا کرم تیری لذتِ ایجاد"۔

ایک لامذہب سیکولر مادہ پرست دور میں مذہبی ادب پیدا کرنے کے کیا معنی ہیں ان سے ہمارے فنکار واقف نہیں ہیں کیوں کہ برصغیر نہ مذہب سے نجات پا سکا ہے نہ مذہب کو دورِ جدید کے تقاضوں کے مطابق ڈھال سکا ہے۔ مذہب فاشسٹ اور فرقہ پرست سیاست کے ہاتھوں میں نہایت ہی گھناؤنا ہتھیار بنا ہوا ہے۔ افسوس کی بات یہ ہے کہ مذہب اب افیون بھی نہیں رہا بلکہ سیاست دانوں کے ہاتھ میں حصولِ اقتدار، استحصال اور عوام کو کچلنے کا ہتھکنڈا بن گیا ہے اور زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ خود مذہبی پیشوا ان سیاست دانوں کے حلیف بن گئے ہیں۔ ان حالات میں ادب کا فریضہ تو مذہب کی ریاکاریوں کو بے نقاب کرنا رہ جاتا ہے، نہ کہ شیاطین کے بڑے بڑے گناہوں سے چشم پوشی کرنا اور انسان کی معمولی غلطیوں کی بنا پر پوری انسانیت کو CONDEMN کر کے ان کی روحانی نجات اور جسمانی غلامی کی لگام مخبوط الحواس لوگوں کے ہاتھ میں تھما دینا۔ "راجہ گدھ" میں یہی ہوا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو یہ ناول مذہبی احساس کا ناول تک نہیں جیسا کہ مثلاً دستووسکی، تھامس مان، ہرمن ہیس، فرانسس موریا، موریس ویسٹ، ایولن وا، اور گراہم گرین کے ناول یا موریس، میٹرلنک، سٹرانڈ برگ اور ٹی ایس ایلیٹ کے ڈرامے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ بانو قدسیہ نہیں جانتیں کہ مذہبی ناول کے لیے بھی انسانی زندگی کو ہی نظروں کے سامنے رکھا جاتا ہے اور زندگی کو اپنے مذہبی آئیڈیل کے مطابق نہ پا کر اسے DEGRADE نہیں کیا جاتا۔ یہ فیصلہ نہیں کیا جاتا کہ انسانیت کے تمام دکھ لامذہبیت یا رزقِ حرام کی وجہ سے ہیں۔ یہ REDUCTIONISM ہے، پیچیدہ مسائل کا وہ آسان حل جہاں انسانی فکر اپنے ٹرمینس کو پہنچتی ہے اور عقیدت مندی کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند ناولوں کی طرح مذہبی ناول بھی حقیقت کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ تمام پیچیدہ مسائل کا حل ایک سادہ سے اشتراکی یا اسلامی فارمولے میں پنہاں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ معالجانہ میلان، یہ تمام بیماریوں کا علاج تلاش کرنے اور مسائل کا حل ڈھونڈنے کا خبط بالآخر ناول کو ایک فارمولا ناول بنا کر رکھ دیتا ہے۔

ریڈکشنزم کے ساتھ ساتھ "راجہ گدھ" انتہاپسندی کا بھی شکار ہے اور ہوگا ہی۔ کیوں کہ مذہب فکر گناہ اور ثواب، نیک اور بد کی تقسیم کی عادی ہوتی ہے۔ نہ وہ مجموعۂ اضداد کو سمجھ پاتا ہے نہ پیچ کار اس

پل سکتی ہے۔ جنسی اخلاقیات کے بارے میں ناول کے ایک کردار کے خیالات کا لب لباب یہ ہے کہ برقعے والیاں ہوں یا وہ عورتیں جو نامحرموں کے ساتھ بیٹھ کر بلیو فلم دیکھتی ہیں اور اجنبی نظر سے لڑکیوں کو دیکھنے والے مرد ہوں یا زنا بالجبر اور ملزم ٹھہرائے جانے والے مرد ان میں صرف ڈگری کا فرق ہے ——— کسی کو ہلکا بخار ہوتا ہے کسی کو تیز۔ کسی معاشرے میں شرافت کا درجہ نارمل متعین کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن بھی ہے۔ یہ ساری باتیں اپنے آپ کو بری الذمہ کرنے کے لیے کی جاتی ہیں اور ان میں تمام لوگ سوسائٹی سے اپنے لیے APPROVAL کا ایک جائز طریقہ تلاش کرتے ہیں۔

گو یہ خیالات ناول کے ایک کردار کے ہیں لیکن ان میں بانو قدسیہ کے ذہن کا عکس بھی ہے۔ یہ خیالات بالکل انتہا پسندانہ ہیں۔ آنگن کی موری اور چاندنی رات کے بیچ حسن اور بد صورتی کی جو ہزار ہا مختلف مثالیں ہیں انہیں یہ نظر دیکھ نہیں پاتی۔ لڑکیوں پر اجنبی سی نظر ڈالنا اور انہیں ریپ کرنے میں صرف ہلکے اور تیز بخار کا، صرف ڈگری کا فرق ہے تو ہر مرد ایک امکانی ریپسٹ ہے۔ چلئے یہ بات قبول کرنے میں اتنی دشواری بھی نہیں کیوں کہ ہر مرد میں ایک امکانی مجرم، ایک امکانی قاتل چھپا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم مجرموں کے بیچ میں رہتے ہیں۔ رہتے تو ہیں ہم کم و بیش نارمل انسانوں کے درمیان ہی چاہے نارمل کا ہم کوئی درجہ متعین نہ کر سکیں۔ جرم کے ظاہر ہونے پر ہی ہم سمجھتے ہیں کہ انسان کتنا ناقابل یقین ہے لیکن انسان پر یقین اور اعتبار نہ ہو تو خاندانی اور سماجی زندگی ممکن نہ رہے۔ ایسی دنیا کا تصور خوش کن نہیں جس میں سب کے سب انسان پاکباز ہوں یا سب بدطینت۔

بانو قدسیہ نہ صرف یہ کہ "اہل الرائے" ہیں بلکہ صائب الرائے ہونے پر بھی بضد ہیں۔ دانشوری کی میان سے نکلے ہوئے یہ دونوں وہ خنجر آبدار ہیں جو بلا پس و پیش براہ راست فنکاری کے سینے میں پیوست ہوتے ہیں۔ اسی لیے ناول نگار تو ہر وہ شخص ہو سکتا ہے جس کے پاس سماجی گپ یا سکینڈلز کا تھوڑا بہت دیکھا بھالا یا سنا سنایا مسالہ ہو، لیکن فنکار یعنی وہ ناول نگار جو ناول کو فن کی سطح پر برتتا ہو اتنا کم یاب ہے اور اردو میں تو اس قدر نایاب ہے کہ قرۃ العین کا نام لیتے ہوئے بھی قلم رکتا ہے گو اب تو شہر میں وہی ایک قاتل رہ گئی ہیں۔ ناول نگار کے بطن سے فنکار کو پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلا کام تو یہ کرنا پڑتا ہے کہ ناول نگار نے بطور ایک فرد کے بانو قدسیہ کی طرح اپنے شوہر اور ان کے پہنچے ہوئے دوستوں کی صحبت میں علوم باطنی کی گاہ کی کتابیں پڑھ کر جن غلط تصورات سے ذہن کو بھر رکھا ہے ان سے نجات حاصل کی جائے۔ یہیں پر حقیقت نگاری

غیر شخصی آرٹ' اور معروضیت کے نسخے ہومیو پیتھی دواؤں سے (جن میں محترمہ کو دل چسپی ہے) زیادہ کام دیتے ہیں ۔ یہ میں کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی شخصیت پہلو دار اور دل آویز ہے ۔ انہوں نے ادب اور تاریخ کم لیکن دوسری چیزیں جو ادب کے کام نہیں آسکتیں زیادہ پڑھی ہیں ۔ اس معاملے میں وہ قرۃ العین حیدر سے بالکل مختلف ہیں ۔ مس حیدر ان چیزوں کو زیادہ پڑھتی ہیں جو ان کے تخلیقی کام میں معاون ثابت ہوں ۔ بہرحال بانو قدسیہ کی ایک دل چسپ شخصیت ہے اور یہی شخصیت ان کی فنکاری میں حائل ہے ۔ شخصیت سے گریز اسی کو لازم آتا ہے جس کی شخصیت ہو ۔ بانو قدسیہ کی شخصیت نے ان کے اندر سے فنکار کو پیدا ہونے ہی نہیں دیا ۔ میں تو کہوں گا بطور فنکار کے انہوں نے حلال کا رزق نہیں کمایا ۔ ناول کے آرٹ کے لیے شخصی ظن و قیاس کے جالوں کو ذہن سے دور کرنے کی جو محنت ایک فنکار کو کرنی پڑتی ہے اس آزمائش سے وہ جز بز ہو گئیں ۔ اس سے پہلے کہ ناول فنکار کے ہاتھ میں جنم لے ۔ اس نے فلسفی کے ہاتھ میں دم توڑ دیا ۔

اب فن کی سطح پر ہی رہ کر بات کریں تو " راجہ گدھ " کی تعمیر ایک ناول کے طور پر نہیں ہوئی ہے ۔ تین الگ الگ کہانیاں ہیں ——— ایک سیمی کی ' دوسری عابدہ کی تیسری طوائف امتل کی جن میں باہم کوئی ربط نہیں اور انہیں آپس میں جوڑنے والا ناول کا راوی اور مرکزی کردار قیوم ہے ۔ ناول کے سبھی کردار چوبین ہیں ——— ایسے بے جان کاٹھ کے الو کہ ان کے قریب دو گھڑی تک بیٹھنا بھی سوہان روح ہے ۔ ناول میں کرداروں کی صحبت صحبت ناجنس بن جائے تو ناقابل برداشت بن جاتی ہے ۔ ان کرداروں میں صرف دو کردار دل چسپ ہیں ۔ عابدہ اور امتل ۔ لیکن ناول کا سب سے زیادہ غیر دل چسپ نکما ' بے معنی ' مرکھنا ' پژمردہ ' بیمار اور انتہا درجے کا بور کردار قیوم کا ہے جو اتفاق سے بلکہ ناول نگار کی بے پروائی سے نہایت ہی اٹکل طریقے پر ناول کا مرکزی کردار بن گیا ہے ۔ اول تو وہ اس قدر انفعالی ' بیمار ' اعصاب زدہ ' حس مزاح سے عاری اور نکما ہے کہ اسے تو پہلی ہی کہانی میں آفتاب اور سیمی کی محبت کے راوی کا رول ادا کر کے رخصت ہو جانا چاہیئے تھا ۔ وہ پہلی کہانی کا راوی رہتا تو کالج کے نوجوان طالب علم اور آفتاب کے روم پارٹنر اور دوست کے طور پر آتا اور رخصت ہو جاتا ۔ لیکن بانو قدسیہ کو تو اس کے گلے میں دو اور کہانیوں کی مالائیں ڈالنی تھیں اور اسے گدھ بنانا تھا ۔ قیوم مرکھنا ہی نہیں بلکہ مرا ہوا کردار ہے ' بد بودار جس کے تن پر گوشت سڑ گیا ہے لیکن بانو قدسیہ اسے چھوڑتی نہیں ' قلم کی چونچ سے نوچتی بھنبھوڑتی رہتی ہیں ۔ وہ اس قابل نہیں کہ سیمی کا ہمدرد اور غم گسار بنے ۔ لاحاصل محبت کی ماری ہوئی ' اس قریب المرگ لڑکی

کا نہ صرف وہ غم گسار بنتا ہے بلکہ بستر کا ساتھی بھی۔ بتیمی کو یہ وا نہیں کیوں کہ آفتاب کو اپنی روح دینے کے بعد اور محبت میں ناکام ہونے کے بعد وہ اپنے بدن کی تذلیل کیے جاتی ہے۔ بانو قدسیہ لکھتی ہیں:

"جب آفتاب کو اس کے جسم کی ضرورت نہ تھی تو اس کا جسم کوڑے کا ڈھیر تھا۔ اب اسے فکر نہ تھی اس کوڑے کے ڈھیر پر کون اپنی غلاظت پھینکتا ہے۔"

ایک اور جگہ لکھتی ہیں:

"دراصل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد وفا پیدا کر دی تھی۔ جس کا تعلق صرف روح سے تھا اسے جسمانی تعلقات کی رتی برابر پرواہ نہ تھی۔"

اب دیکھیے بانو قدسیہ تو پورے مغرب کو یہ سبق پڑھانا چاہتی ہیں کہ ان کی تمام اعصاب زدگی اور نوجوانوں کے جنسی انتشار اور اس کی پیدا کردہ دیوانگی کا سبب رزقِ حرام ہے اور زنا بھی رزقِ حرام ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن مغرب کی کوشش تو روح اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کی رہی ہے۔ آج سے نہیں جان ڈن کے زمانے سے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو مادہ پرست تمدن بدن کی حرمت کا قائل ہے کیوں کہ روح کے مذہبی تصورات کے ضعیف ہو جانے کے بعد آدمی کا بدن ہی اس کی جان ہے، زندگی ہے، اس کا کل اثاثہ ہے۔ مشرق نے تصورات کی خاطر، عصمت عزت، لاج، خاندان، نیکی، پوترتا کی خاطر بدن کے خلاف جو جرائم روا رکھے ہیں ان کے شاہد تو تاریخ کے وہ منظر نامے ہیں جو دختر کشی، ستی، بیوہ یا مطلقہ یا کنواری عورتوں کے جلتے بدنوں کے دھوئیں سے دھندلائے ہوئے ہیں۔

ہمارے مذاہب بھی تو روح کو بچانے کی خاطر، واسناؤں کو دبانے اور بدن کے تقاضوں کو کچلنے کے لیے بدن کو کیسی کیسی کٹھنائیوں میں مبتلا کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ جدید مغربی لڑکی روح اور جسم کی ایسی کسی ثنویت کی قائل نہیں۔ آزادی جنسی ہو یا ذہنی اپنے مسائل لاتی ہے جو غلامی جمود اور گھٹن کے پیدا کردہ مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ آزادی سے ہم اس لیے خوف کھاتے ہیں کیوں کہ عورتوں اور بچوں اور غریبوں اور اقلیتوں کو دبا کر کچل کر ہم نے اپنے لیے جو آسائشوں آسودگیوں اور رعایتوں سے چھلکتا ہوا معاشرہ قائم کیا ہے اس کی بنیادیں اکھڑ جاتی ہیں۔

دوسری کہانی عابدہ کی ہے جو ایک مڈل کلاس بیاہتا عورت ہے۔ قیوم کی بھابی کی رشتہ دار ہے۔ اس کا شوہر ایک معمولی دکاندار ہے جس سے اس کی بنتی نہیں ہے۔ وہ قیوم کے کمرے میں آتی رہتی ہے اور نہایت

شوخ اور دلچسپ باتیں کرتی ہے۔ گاڈ وی قسم کے قیوم کے مقابلے میں وہ نہایت شوخ اور چنچل ہے اور جہاں قیوم کی آزاد خیالی اور آزادہ روی بے جان اور پژمردہ ہے وہاں عابدہ کی مذہبی آرتھوڈوکسی ٹھوس اور جاندار ہے۔ عابدہ ناول کا سب سے جاندار کردار ہے لیکن بانو قدسیہ خود سمجھ نہیں پاتیں کہ وہ اس سے کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا تو وہ بھی قیوم کو اس کے ساتھ ہم بستر کرا دیتی ہیں۔ بانو قدسیہ پھر خدا بنی بیٹھی ہیں کہ جس سے جو چاہا کام لے لیا۔ اس ناول کا ہی نہیں بلکہ ان کے افسانوں کا بھی جن میں بیشتر بہت اچھے ہیں یہی حال ہے کہ وہ کردار کی نفسیات اور شخصیت کو حساب میں رکھے بغیر جو جی چاہا ان سے کروالیتی ہیں جس سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کردار کی نہیں پلاٹ کی افسانہ نگار ہیں اور یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ پلاٹ میں عمل کردار کے تسلط میں نہیں رہتا بلکہ اس پر بھی قبضہ بانو قدسیہ کا ہی رہتا ہے اور ان کا یہ تصنیفی رویہ انہیں آرٹ کے دائرے سے نکال کر مقبول عام اور تفریحی ناولوں کے دائرے میں لے جاتا ہے۔ اردو کی زیادہ تر خواتین ناول نگار اس کمزوری کا شکار رہی ہیں۔ ان کے مقاصد تو عورت کی ٹریجڈی اور معاشرتی ناانصافی کو پیش کرنے کے ہوتے ہیں لیکن فنی خام کاری کے سبب وہ پلاٹ میں ایسی گرہیں لگاتی ہیں، اتفاقات اور سانحات سے کام لیتی ہیں اور نفسیات ہی نہیں بلکہ اخلاقیات کے پرخچے اڑا کر کہانی کو ایسا موڑ دیتی ہیں جو فلموں، ٹی وی سیریلوں اور تفریحی ناول لکھنے والوں کا شیوہ ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ یہ لکھنے والے آرٹ کا ڈسپلن قبول ہی نہیں کرتے۔ یہ ڈسپلن اتنا تو جانکاہ ہوتا ہے کہ ان کا سہل انگار اور بے لگام تخیل اس کی تاب ہی نہیں لا سکتا۔ ناول نگار کو کردار کے نفسیاتی ارتباط اور اس سے سرزد ہونے والے افعال کا نہ صرف پابند ہونا پڑتا ہے بلکہ ان کا ذمہ دار اور جواب دہ بھی۔ آفتاب سیمی سے شادی نہیں کرتا۔ سیمی ماڈرن لڑکی ہونے کے باوجود اس کی محبت میں گھل گھل کر مر جاتی ہے۔ سیمی اپنے ٹھنڈے بدن کو قیوم کے حوالے کر دیتی ہے۔ قیوم ایک زندہ لاش سے زنا کرتا رہتا ہے۔ کیوں کہ اسے سیمی سے محبت ہے۔ سیمی سے صحبت کرنے کے لیے وہ اپنے بدن سے اپنی روح نکال دیتا ہے اور اس میں آفتاب کی روح بھر لیتا ہے۔ سیمی اس طرح قیوم کے ساتھ نہیں بلکہ آفتاب کے ساتھ ہم بستری کا فریب پیدا کرتی ہے۔ یہ پورا کارخانہ ایک معنی میں باطنی ہے۔ روحانی ہے پُراسرار ہے۔ نفسیات سے ماورا ہے۔ اس کی تفہیم ایک ہی تصور کے دائرے میں ممکن ہے۔ رزقِ حرام مردار خواری اور گدھ جاتی۔ اور یہ تصور غیر انسانی، غیر عقلی اور بے معنی ہے۔ اتنی غیر ہم آہنگی کو صرف تفریحی ناول ہی برداشت کر سکتا ہے۔

فنکارانہ ڈسپلن اور نفسیاتی سلیقہ مندی کی یہی کمی قیوم اور عابدہ کے تعلقات میں نظر آتی ہے۔

ایک طرف اخلاق کا مذہبی احساس رکھنے والی شوخ چنچل لڑکی دوسری طرف اخلاق باختہ اعصابی مریض، تجسس یہی ہوتا ہے۔ یہ کہانی کیا گل کھلاتی ہے۔

عابدہ اور قیوم کے تعلق کی کہانی ایک امید پیدا کرتی ہے کہ اس کہانی میں کوئی نہ کوئی رمز پوشیدہ ہوگا۔ گو یہ کہانی سکنجبین کا گلاس نہیں کیوں کہ عابدہ نشہ آور تند و تیز شراب ہے، لیکن قیوم اس شراب کا استعمال نشہ کے لیے نہیں عرفان حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے وہ عابدہ سے مباشرت کرتا ہے اپنی کنڈلنی کو بیدار کرنے کے لئے۔

اور کنڈلنی کا سبق بانو قدسیہ نے اچھے ڈھنگ سے پڑھایا ہے۔ باطنی علوم میں وہ ایک اپ ٹو ڈیٹ طالب علم کی طرح ہوم ورک کر لیتی ہیں۔ ناول میں ایسے علوم اور ہوم میڈ نظریات کا بنانے والا اور بانو قدسیہ کا ماؤتھ پیس پروفیسر سہیل ہے جو باتونی ہے، بذلہ سنج ہے۔ پڑھا لکھا ہے لیکن بطور ایک کردار کے بے جان، چوبی اور سپاٹ ہے۔ اتنا علم، اتنی شوخی، اتنی طراری کے باوجود وہ کوک بھرے کھلونے کی مانند ہے۔ باتوں کے ساتھ وہ بھی اندر سے خالی ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شخصی وصف نہیں۔ جو کچھ ہے اکتسابی ہے۔ حقیقت میں اکتسابی بھی نہیں کیوں کہ مصنفہ کا ماؤتھ پیس ہونے کے سبب وہ ایسا تھیلا ہے جس میں وہ اپنے علوم کا بھس بھرتی رہتی ہیں۔ ایسے لوگ، زندگی میں بھی غیر دلچسپ ہوتے ہیں کیوں کہ وہ لوگ سادھنا کے متحمل نہیں ہوتے محض اپاسک ہوتے ہیں۔ راہِ طریقت پہ قدم نہیں رکھتے چلنے کا دم بھرتے رہتے ہیں۔ بانو قدسیہ اتنی تو خود غرض ہیں کہ پروفیسر سہیل کا بطورِ ویسٹ پیپر باسکٹ استعمال کرنے کے بعد اسے غارت کرنے کے لیے بیچارے کو اخلاقی دوغلے پن کا شکار بناتی ہیں۔ وہ باتیں تو بڑے آدرشوں کی کرتا ہے لیکن اسے اپنی گریڈ، اپنی تنخواہ میں اضافے اور اپنی ترقی کی زیادہ فکر رہتی ہے۔ ہنسی آتی ہے یہ دیکھ کر کہ ایک بے رنگ، بے رونق زندگی کی اتنی سی رنگ آمیزی بھی محترمہ برداشت نہیں کر سکتیں۔ ایسی بے کیف زندگیوں کو گلنار کرنے کے لیے تو گناہ بھی مباح ہے۔

بہرحال، پروفیسر سہیل قیوم کو کنڈلینی پر لکچر پلاتے ہیں۔ وہ دھان پان اعصاب زدہ پریشانی لونڈا جو کھاٹ سے لگا رہتا ہے پروفیسر کی باتیں سن کر تانترک یوگیوں کی طرح اپنی کنڈلینی کو عرفان کے چکر میں داخل کرنے کے لیے عابدہ کے ساتھ سمبھوگ کرتا ہے۔ عابدہ بھی اتنی جلد رضامند ہو جاتی ہے گویا وہ نارتھ سے آئی ہے جہاں لڑکے لڑکیاں کالج کی ہوسٹلوں میں ساتھ سوتے ہیں۔ جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے۔

لیکن بانو قدسیہ کے ناول میں سمبھوگ ہمیشہ بے ثمر رہتا ہے۔ لاحاصل کا لفظ اس لیے استعمال نہیں کرتا کہ وہ بانو قدسیہ کی مابعد الطبعیات کا گہرے معانی سے لبریز ایک ایسا لفظ ہے جسے بے وضو چھونا نہیں چاہیے

بے ثمر سے میرا مطلب ہے کوئی معنی خیز تجربہ نہیں بنتا۔ بانو قدسیہ خواہ مخواہ جنسی معاملات کے بیان میں بے جھجک ہونے کا ڈھونگ کر رہی ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ وہ ایک عریندار باحیا خاتون ہیں۔ لیکن وہ فن کے جس دائرے میں قدم رکھ رہی ہیں وہاں تو سراسر بے حیائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایسی بے حیائی مثلاً نارمن میلر، ہنری ملر، میری مکارتھی، جان اپڈائک، کنگزلے ایمس، اور آئرس مرڈوک کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ ہارڈ کور پورنوگرافی ہے لیکن چوں کہ فنی مقصد کے لیے ہے اس لیے معیوب نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں منٹو اور عصمت تو بالکل باحیا لکھنے والے ہیں۔ جدید فکشن میں پورنوگرافی کی لہر کی مختلف وجوہات ہیں۔ سردست میں صرف ایک پر اکتفا کروں گا۔ جدید مادہ پرست تمدن اگر بدن سے ماورا کچھ نہیں دیکھتا تو بدن اور اس کے تجربات، ان تجربات کا کیف اور کرب، حسن اور بدصورتی دونوں کھل کر سامنے آنے چاہیئں۔ فنکاری کو کلاسیکل معروضیت کی بلندی پر لے جانے میں جان اپڈائک کے آرٹ کا حسن رہا ہے۔

لیکن محولہ بالا تمام فنکار باہم مل کر بھی تانترک لوگ سادھنا کے ذریعے کنڈلینی کے سانپ کو حرکت میں لاکر عرفان کے چکر میں داخل کرنے کا عریاں ترین اور فحش ترین بیان کا تہیہ کریں، تب بھی انہیں کامیابی نصیب نہیں ہوگی کیوں کہ ایسے باطنی پراسرار تجربات (اگر واقعی ان کی کچھ حقیقت ہے) لفظوں کی گرفت میں نہیں آتے۔ یہی نہیں بلکہ اگر انہیں بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ چناں چہ ادب میں زیادہ تر ایسی باتوں کا بیان طنز و مزاح کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو عزیز احمد کا افسانہ "تصویرِ شیخ" یا ڈی کیمیرون کی کہانیاں یا بالزاک کی DROLL STORIES ۔ یہی نہیں بلکہ ہمارے یہاں پاکھنڈی مہاتماؤں عیار درویشوں، مٹھ اور خانقاہوں کے سادھوؤں، راہبوں راہباؤں، رمنے کے فقیروں، پیروں، برہم چاریوں بھوت پریت جھاڑنے والے مجاوروں وچ ڈاکٹروں گویا پورے مافوق الفطرت ناٹک کے اداکاروں پر جو ادب ملتا ہے وہ انہیں بے نقاب ہی کرتا ہے۔ یا پھر بڑے رشی منیوں، تپسویوں، اور سنتوں کی ترغیبات کے افسانے ہیں جس کا آرکی ٹائپ مینکا کے ذریعے وشوامتر کے تپ کا بھنگ ہے۔ اور فلابیر کی سینٹ انتونی کی ترغیب کا افسانہ ہے اور ٹالسٹائی کی وہ شہرۂ آفاق تین کہانیاں جن میں تپسویوں کی جنسی ترغیبات کا نہایت ہی خوبصورت بیان ہے۔ چیخوف کے یہاں پادریوں اور راہبوں پر بے حد خوبصورت کہانیاں ہیں لیکن وہ ان پر اندرونی بے قراری کا بیان کرتی ہیں۔ ڈھونگی مہاتما ہمارا اسکہ بند مزاحیہ کردار رہا ہے۔ اور آخر میں جان اپڈائک کا ناول ایس [S] دیکھیے جس کا موضوع آچاریہ رجنیش جیسے مہاتما کا امریکہ میں آشرم ہے۔ اس کے طنز کی زد

میں پوری مشرقی روحانیت ہے بے شک یہ ناول TOUR DE FORCE ہے اور ہندو تھیولوجی، مانی تھیولوجی اور روحانیت کو تخیل میں جذب کر کے لکھا گیا ہے، اس لیے دل چسپ ہونے کے باوجود معمولی درجے کی چیز ہے جو پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ ایسے ناول اپنی تمام ہنرمندی کے باوصف دستاویزی، مطالعاتی اور اکتسابی ہوتے ہیں اور اُن کا مصنوعی پن انہیں آرٹ کے منزہ ترین نمونے کی سطح پر پہنچنے نہیں دیتا۔

یہ باتیں میں ملحدانہ یا تشکیکی نقطۂ نظر سے نہیں لکھ رہا ہوں گو ذاتی طور پر ان امور کی طرف میرا نقطۂ نظر یہی ہے۔ میرے کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ مذہبی، روحانی یا مافوق الفطری تجربات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ دنیا بھر کا قدیم اور عہدِ وسطیٰ کا ادب اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعری کی تو خیر بات ہی الگ ہے کہ تصوف، ماورائیت اور سریت اس کے خمیر میں پڑے ہوئے ہیں۔ ہم ہماری بات کو ناول اور ڈرامے تک محدود رکھیں تو اور برنارڈ شا تک کا شاہکار سینٹ جان یہ ہے۔ گناہ اور کفارے کی تھیم ہاتھورن اور گراہم گرین میں دیکھیے۔ عیسائیت کی لہر دوستوفسکی میں ملاحظہ کیجیے۔ ہرمن ہیس اور گراہم گرین کا نام میں لے ہی چکا ہوں۔ یہی نہیں بلکہ SAINT HOOD یا ولایت کے موضوع پر آسٹریلین ناول نگار موریس ویسٹ کی ناول دیکھیے۔ خود جان اپڈائک نے خوبصورت کہانی SAINT کے عنوان ہی سے لکھی ہے۔ اس موضوع پر ایلیٹ کے ڈرامے بیسویں صدی کا گراں بہا سرمایہ ہیں، اور رانا اک سنگر نے تو حیران کن کہانیاں لکھی ہیں۔

رہا جنس کی سریت اور ماورائیت کا معاملہ جس میں بانو قدسیہ کو دل چسپی ہے تو کاش وہ لارنس کے دو چار ناول ڈھنگ سے پڑھ لیتیں۔

اور جہاں تک متصوفانہ تجربات کا تعلق ہے پورا روحانی ادب فطرت کی سریت کے مکاشفات سے بھرا پڑا ہے۔ اور کامیو کے افسانے زانی عورت (AN ADULTEROUS WOMAN) کو تو میں مکاشفہ کا شاہکار سمجھتا ہوں جس میں صحرا میں تاروں بھرے آسمان کا عورت کا پُراسرار متصوفانہ تجربہ مباشرت کے ابتہاج کے استعارے کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے۔

"راجہ گدھ" کی تیسری کہانی قیوم سے عمر میں بیس سال بڑی امتل طوائف کی ہے۔ امتل کا کردار اس وقت تک دل چسپ رہتا ہے جب تک وہ قیوم کے متعلق جذباتی اور اپنی دکھیاری ذات کے تعلق سے رقت انگیز نہیں بنتی۔ دونوں کے جنسی تعلق میں کوئی معنویت اور باہمی لگاؤ میں نفسیاتی گہرائی اور جذباتی پیچیدگی نہیں ہے اور گو امتل کی طرف بانو قدسیہ کا رویّہ سخت گیر نہیں لیکن ان کے اندر جو مولوی بیٹھا انہیں رزقِ حرام کا سبق

بڑھا رہا ہے وہ انہیں زیادہ انسانی اور زیادہ ہمدردانہ رویّہ اپنانے بھی نہیں دیتا۔ ناول میں طوائف کو لانے کی کوئی ضرورت ہی نہیں تھی کیوں کہ اس کا رزق سراسر حرام کا اور اس کا وجود گناہ آلودہ ہے۔ لیکن منٹو ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ نہ طوائف کے وجود کو گنہگار کہتا ہے نہ اس کی کمائی کو رزقِ حرام۔ بلکہ اس کی نظر میں وہ سب سے زیادہ حلال کی کمائی ہے۔ اسے اس کے پیشے پر نہ اعتراض ہے نہ اسے گھن آتی ہے۔ اس نے طوائف پر جو کچھ لکھا اس کا مقصد نہ تو اسے سیتا اور مریم ثابت کرنا تھا نہ اس کے وجود پر لگی کالک کو دھونا۔ بلکہ صرف یہ بتانا تھا کہ وہ ہماری تمہاری دنیا کی دوسرے انسانوں جیسی ہی ایک عام عورت ہے جس کا پیشہ اس کی انسانی شخصیت کو کم یا زیادہ اچھا نہیں بناتا۔ وہ اندر سے عورت ہی رہتی ہے جس کے اندرونی جذبات اور احساسات دوسری عورتوں سے مختلف نہیں ہوتے۔ وہ بھی بے لوث اور دردمند اور مامتا سے بھری ہو سکتی ہے۔ یہ ایک بہت بڑا انقلابی قدم تھا۔ دراصل منٹو نے قلم کے ایک ہی جھٹکے سے گناہ اور ثواب کے مذہبی پیمانوں کو انسانی اعمال کی کسوٹی کے درجے سے خارج کر دیا۔ اگر آپ حالی کی "بیوہ کی مناجات" کو غور سے پڑھیں تو وہاں بھی یہی رویّہ کارفرما نظر آئے گا۔ حالی نے بھی بیوہ کے المیے کو خالص انسانی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کا کوئی مذہبی یا ماورائی حل تلاش نہیں کیا۔ ہیومنزم اس طرح آرٹ کا بہت اہم عنصر بنتا ہے۔ اس کی جگہ مذہب دردمندی نہیں بلکہ عقائد کی سخت گیری لے کر آتا ہے۔ بہرحال انمل کو اس کا بیٹا قتل کر دیتا ہے اور یہ کہانی بھی ناول کی معنویت میں کچھ بھی اضافہ کیے بغیر ختم ہو جاتی ہے۔ فلموں اور مقبولِ عام ناولوں میں ان عورتوں کو جو زنا بالجبر یا گناہ کا شکار ہوتی ہیں مار دیتے یا قتل کے ذریعہ خارج کر دیا جاتا ہے تاکہ کہانی کے سلجھتے دھاگوں میں وہ کوئی الجھاؤ پیدا نہ کریں۔

ناول کا آخری باب "رات کے پچھلے پہر" ہے۔ اور اس کا ذیلی عنوان ہے "موت کی آگاہی"۔ اس باب میں ناول کی ساری گتھیاں سلجھ کر پھر سے الجھ جاتی ہیں۔ قیوم اب آخری تجربے سے گذرتا ہے یعنی شادی کرتا ہے۔ گویا نارمل زندگی حاصل کرنے کا یہ اس کا آخری علاج ہے یا پہلا قدم۔ بہرحال وہ اپنی حجابی صولت سے لڑکی تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ لڑکی باکرہ ہو۔ گویا یہی عابدہ انمل کے مردار جسموں کا گوشت کھا کر گِدھ تھک گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ مطلقہ کیوں نہیں۔ نیاز فتحپوری کے شہاب کی طرح بیوہ کیوں نہیں؟ یہ تو مردار نہیں ہوتیں بلکہ مظلوم ہوتی ہیں۔ بہرحال روشن نام کی ایک لڑکی سے اس کی شادی ہوتی ہے جو حجلۂ عروسی میں قیوم کو بتاتی ہے کہ وہ ایک بچّے کی ماں بننے والی ہے۔ قیوم پر بجلی تو گرتی ہے لیکن وہ سنبھل جاتا ہے۔ روشن

کو اپنی ہی گلی کے ایک پتنگ بنانے والے کے لڑکے افتخار سے محبت تھی۔ بچہ اسی کا ہے اور افتخار جدہ میں ہے
فطری طور پر قیوم روشن سے کہتا ہے کہ وہ افتخار کو خط لکھے۔ وہ طلاق دے کر افتخار کے ساتھ اس کی شادی کرا دے گا
ورنہ اس کے بچے کو اپنا لے گا۔ گِدھ میں سے اب نئے قیوم کا جنم ہوتا ہے جو سنت ہے۔ لیکن قیوم کے لیے اب
سنت بننا کچھ مشکل نہیں تھا۔ وہ موت کے قریب ہو رہا تھا اور اس باب پر موت کے گہرے سائے پڑے ہیں۔
لوگوں میں چیزوں میں "اپنی زندگی میں اس کی دلچسپیاں جو شروع ہی سے کم تھیں اب ویسے بھی نہ ہونے
کے برابر رہ گئی تھیں۔ روشن کو وہ اپنے پاس رکھ کر بھی کیا کرتا۔ بلکہ ٹھیک ہی ہے کہ افتخار موجود ہے اور وہ
حق دار کو اس کا حق پہنچاتا ہے ورنہ روشن سانپ کی وہ چھچھوندر بن جاتی جو نہ نگلتے بنتی نہ اگلتے۔ لہٰذا گدھ
میں سے سنت کے جنم کا جو علامتی فائدہ میں بانو قدسیہ کو دینا چاہتا تھا وہ بھی نہیں دے سکا۔ اس کہانی کی
مشابہت منٹو کے شاہکار "باسط" سے ظاہر ہے۔ لیکن باسط میں سے ایک دردمند انسان اس وقت جنم لیتا
ہے جب وہ اپنی دلہن کو جس نے حرام کے بچے کا اسقاط کیا ہے اپنا لیتا ہے۔ یہاں شیطان میں سے سنت نہیں
بلکہ عام انسان میں سے ایک دردمند انسان کا جنم دکھایا گیا ہے جو بالآخر سنت کے مقام ہی کو چھوتا ہے۔

ان الجھاؤں کے علاوہ آخری باب میں روحانیات کے طلسمات کا بھی بہت زور ہے۔ ارواح کو بلایا
جاتا ہے اور ان سے باتیں ہوتی ہیں۔ ایک بزرگ ہیں جو تصورِ اسمِ ذات سے اگلی دنیا کھولتے ہیں جس سے انسان عالمِ ناسوت
سے پرواز کرتا عالمِ ملکوت جبروت اور لاہوت میں داخل ہوتا ہے۔ پتہ نہیں کون سے عقائد کے مطابق ایسا
ہوتا ہے کہ مرنے کے بعد فرشتے روحوں کو چھوٹے بڑے ڈبوں یا کیپسول میں بند کر کے سمندر کی تہہ میں چھوڑتے ہیں۔
کچھ روحیں ڈبے پر زور دیتی ہیں اور آزاد ہو کر سمندر کی تہہ سے نکل آتی ہیں۔ باقی تہہ میں قیامت تک کیپسول میں قید
پڑی رہتی ہیں۔ ایک سائیں ہیں جو سیڑھیوں کے ذریعے قبر میں اترتے ہیں اور پروفیسر سہیل اور قیوم بھی ان کے ساتھ
قبر کے تہہ خانے میں جاتے ہیں۔ یہاں انہیں موت کے فرشتے کی پھنکار گردن پر محسوس ہوتی ہے اور یہاں وہ آدمی
اور قیوم کے باپ کی روح سے ملنے والے ہوتے ہیں۔ لیکن ایک دن قبر دھنس جاتی ہے۔ سائیں جی کو
سمادھی مل جاتی ہے اور قیوم باہر ہی رہ جاتا ہے۔ سائیں جی کے ساتھ عالمِ بالا پر پرواز کرنے کا اچھا موقع
گنوا دیتا ہے۔ "موت انسان کی محسن ہے۔ نہ آتی تو اس زندگی کو کتنی پائداری ہوتی جس میں حزن و ملال کے سوا
کچھ نہیں۔" ایک نورانی بزرگ کہتے ہیں "آج تم نے بہت بڑا موقع گنوا دیا۔ پیر و مرشد کے ساتھ چلے جاتے
تو عاقبت سنور جاتی۔" "اگلی جمعرات کو تم کو یہیں اس لڑکی کا دیدار ہوگا، جس کا تم نے ذکر کیا ہے۔ اگر

چوک گئے تو ساری عمر کے لیے مجذوب ہو جاؤ گے۔ حواس قائم رکھے تو اس سے فیض حاصل ہوگا۔ دیکھو عرفان اور دیوانگی میں بس ایک حواس کا فرق ہوتا ہے۔ حواس قائم رہیں تو عرفان نہ رہیں تو دیوانگی'' بہرحال موت کی پرچھائیوں میں قیوم اتفاق سے موت کا سنہری موقعہ کھو کر زندہ رہ جاتا ہے۔ اور آفتاب لندن سے اپنے ابنارمل بچے کو لے کر آتا ہے جو عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ چاند کو دو ٹکڑے ہوتے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا نجات دہندہ سمجھتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فرفر عربی بولنے لگتا ہے۔ عبرانی میں باتیں کرتا ہے۔'' ابو! آپ کو نظر نہیں آتا وہ گنبد۔ اس کے DOME کے نیچے چودہ طاق ایک طرف۔ وہ دیکھیے ابو کبوتر اڑ رہے ہیں۔ مدینے کی سڑکوں پر لوگ بھاگ رہے ہیں اس گنبد کی طرف...... روسی، افریقی، امریکی..... اذان ہو رہی ہے ابو..... آپ کو لوگ بھاگتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

اور ناول کا خاتمہ ان خوبصورت جملوں پر ہوتا ہے۔

'' افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سربسجود تھا۔''

میں پاگل پن کی پہلی اور اسفل ترین سیڑھی پر مجوب کھڑا تھا۔

اور ہم دونوں کے درمیان انسان کا مسئلہ ارتقاء کھنچی کمان کی مانند تنا ہوا تھا، انسان کو ایب نارمل سے سُپر نارمل تک پہنچنے کے لیے جانے ابھی کس کس منزل سے گزرنا ہے؟''

بس عام قاری ایسے ہی جملوں کے جھانسے میں آجاتا ہے اور '' راجہ گدھ '' کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی طاقت ان کی شگفتہ زبان اور نیم رومانی اسلوب میں ہے۔ یہ اسلوب کم از کم '' راجہ گدھ '' کی حد تک مصورانہ اور مرقع سازانہ کم ہے اور سوائے قیوم کی ماں کی موت کے کسی تصویر کو نقش گر اور پر تاثیر نہیں بناتا۔ لیکن اس اسلوب کے جوہر ان کے افسانوں میں کھلتے ہیں۔ گو بہت سی کہانیوں کے کل پرزے ٹھیک سے نہیں بیٹھتے، لیکن جب جب افسانے کے معنوی رشتے موزوں ہوتے ہیں اسلوب افسانے کو یک لخت عام سطح سے بلند کر دیتا ہے۔

اب افسانوں کی بات چھڑی ہے تو '' راجہ گدھ '' کی بحث کو میں ان کے ایک افسانے '' ہو نقش اگر باطل '' کے ذکر ہی سے آگے بڑھاؤں گا۔ استعاروں سے چھلا چھل خوبصورت اسلوب میں لکھا گیا یہ افسانہ محبت کی تکون کی المناک کہانی ہے۔ ایک شادی شدہ ڈاکٹر جو ایک بچے کا باپ ہے ایک اور لڑکی کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور شوہر بیوی اور یہ لڑکی تینوں ایک دوسرے کو اتنا چاہتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بارے

سب کچھ جاننے کے باوجود خاموش رہتے ہیں اور اسی خاموشی سے ایک دوسرے کو تباہ کر دیتے ہیں۔ بیوی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کرتی ہے اور شوہر لڑکی کے ساتھ شادی کرکے مرحوم بیوی کی کربناک یاد اور نئے ازدواج کی مسرت میں زندگی گذار دیتا ہے۔

یہ افسانہ بھی سکنجبین کا گلاس ہے۔ اور خوبصورت استعاروں کے برف کے ٹکڑوں سے لبریز ہے اس لیے قاری چسکیاں لے کر پیتا ہے۔ لیکن افسانہ بے معنی ہے۔ چوں کہ یہاں رزق حرام کے نظریے کو اساس نہیں بنایا گیا اس لیے گدھ اور مردار خواری کا معنوی پہلو بھی نہیں ابھرتا۔ زیادہ سے زیادہ اس کہانی کو بیمار رومانیت کی نہایت ہی لجلجی اور جذباتی کہانی کہا جاسکتا ہے۔ رومانیت ایسی دلدل ہے جس میں بیوی کی خودکشی بھی دھنس جاتی ہے مجھے تو عنوان بھی سمجھ میں نہیں آیا۔ باطل نقش کس کا ہے۔ یہ عنوان تو سیمیٔ آفتاب اور قیوم کی کہانی کا ہونا چاہیے تھا کہ یہاں تینوں نقش باطل ہیں۔ کہانی میں قیمت عطیہ یعنی بیوی چکاتی ہے جو بے گناہ ہے اور نقش اسی کا مٹتا ہے۔

بانو قدسیہ کے افسانے عموماً عورت مرد کے اسی نوع کے آڑے ترچھے تعلقات پر مبنی ہیں جس کے سبب ان کے یہاں وہ رنگا رنگی نہیں جو ایک بڑے افسانہ نگار کی دنیائے افسانہ میں ہوتی ہے۔ اوّل تو یہ کہ زندگی ایسے رومانی قصوں سے عبارت نہیں۔ دوئم یہ کہ زندگی محض ازدواج بھی نہیں۔ ذاتی طور پر میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بانو قدسیہ کو عورت مرد کے تعلقات کی کہانیاں لکھتے وقت بہت احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ ان کے قلم میں ایک خاص قسم کی مریضانہ رومانیت کا زہر اس قدر بھرا ہوا ہے کہ اس کی نوک ازدواجی جوڑے کو چھو جاتی ہے تو وہ سانپ کے کاٹے کی طرح نیلا پڑجاتا ہے۔ صرف بیدی سے مثال قائم کریں تو ازدواجی زندگی کا ایک رومان ہے جو "گرم کوٹ" میں جھلکتا ہے ایک رزمیہ ہے جو "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیان ہوا ہے ایک المیہ ہے جس کا شاہکار "گرہن" ہے اور ایک طربیہ ہے جو "ہڈیاں اور پھول" میں ظاہر ہوا ہے۔ منٹو کے یہاں ازدواجی زندگی کے جنسی نفسیاتی پہلو اور عصمت کے یہاں اس کے جنسی نیز سماجی اور اخلاقی پہلو نمایاں ہیں۔ لارنس اور جان اپڈائک کی بے شمار کہانیاں ازدواجی زندگی کا ژرف بیں مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ اس معاملے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کو نفسیاتی اور سماجی حقیقت کی بڑی پاس داری کرنی پڑتی ہے۔ چوں کہ ایسی کہانیاں انسانی تعلقات کی ہیں اس لیے لازمی طور پر ان کا سروکار طور طریقوں اور زندگی کے قرینوں سے ہوتا ہے جو نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کا تقاضا کرتی ہیں۔ بانو قدسیہ کی فنکارانہ کمزوری سامنے کی چیز ہے۔ ان کی حقیقت نگاری میں کھوٹ ہے۔

یہی بات ہم ان کی مذہبیت، روحانیت، سریت، ماورائیت اور تصوّف کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ یعنی یہ
ہیں جتنا ماورائی ہونا چاہیے تھا اتنی نہیں ہیں۔ ان کی ماورائیت بھی ارضی ہے اور روحانی سربلندی اور سرشاری
بجائے ان کے یہاں قبر کی تاریکیوں میں روحوں سے ملاقات کا بدن میں پھریریاں پیدا کرنے والا بیان ملتا ہے۔
ہب تصوّف اور روحانیت ان کے یہاں ایک رومانی احساس اور ماورائی تخیّل کی توسیع نہیں بلکہ اس ذہنیت
شاخسانہ ہے جو مذہب کو کرشموں، قبروں، روحوں، خوابوں اور بشارتوں گویا عامیانہ توہمات کے ایک پورے
ارفلنے سے بلند ہونے نہیں دیتا۔ ان کا سریت پسندانہ احساس نہ تاروں بھرا آسمان دیکھتا ہے نہ کہساروں
ی خاموش باتیں سنتا ہے۔ نہ وہ رگِ سنگ میں لہو کی گردش دیکھ سکتی ہیں نہ گل کی کلی چٹک کر انہیں کوئی
پیغام دیتی ہے۔ جب موقعہ آیا کہ رومانی تخیّل ایک جست لگائے اور ناپیدا کنار فضاؤں میں آوارہ بادل کی
طرح اڑتا پھرے انہوں نے اس کے ہاتھ میں بدنا تھما دیا اور وضو کرانے بٹھا دیا۔ ان کے یہاں روحانیت توہمات
کی بیڑیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ اور تو کچھ نہیں کاش وہ ہرمن ہیس کے ناول اور افسانے پڑھ لیتیں۔
مذاہبِ عام بنیاد خوف کی جبلّت پر ہے۔ خدا کے قہر و غضب کا خوف، آفاتِ آسمانی،
نارِ جہنّم اور عذابِ قبر کا خوف، ______ اور ان سب کا سرچشمہ ہے موت کا خوف۔ فطرت
کے تناظر میں موت بقولِ چکبست ان اجزا کی پریشانی ہے جن کے باہم ملنے سے زندگی کی نمود ہوئی تھی۔ لاکھوں
کروڑوں سال سے اب بار ب پرندے فطرت کی آغوش میں پیدا ہوتے بکھرتے اور پھر فطرت کا جزو بنتے رہے ہیں۔
کروڑوں کی تعداد میں چڑیاں کہاں پیدا ہوتی ہیں اور کہاں مرکھپ جاتی ہیں ہمیں پتہ بھی نہیں چلتا۔ تمام
جانوروں میں صرف ایک آدمی ہے جو مرنا نہیں چاہتا۔ اس کی ابدیت کی خواہش نے دنیا کے تمام مذاہب کو ایسے
ناکوں چنے چبوائے ہیں اور ما بعد الطبیعیاتی طلسمات کے ایسے کاغذ کھلوائے ہیں کہ خدا اور اس کی
خدا… مضحکہ خیز بن گئے ہیں۔ مذاہب موت کو انسان پر آسان کیا کرتے اسے اور مشکل بنا دیا اور ابدی عذاب
…ریت کا پھندا اس کے گلے میں ڈال دیا۔ تصوف کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ ایک ہی جست
میں وہ تمام مذاہب سے بلند ہو جاتا ہے اور طاقت اور قہاری کو محبوبیت اور جمال میں بدل دیتا ہے اور
خوف کی بجائے عشق کے جذبے کو اپنی اساس بناتا ہے۔ تصوّف یا سریت نے دنیا کے ہر ادب کو اتنا رنگ و
آہنگ بخشا تو اس کا سبب یہی ہے کہ تصوّف کا تعلق حسن عشق اور کیف و سرشاری اور انبساط و نشاط
سے ہے۔ یہ بات غلط نہیں کہی گئی کہ تصوّف مذہب کی جمالیات ہے اور گیت سنگیت، رسم و رواج

اور میلوں ٹھیلوں کے ذریعے ایک عام آدمی کی مذہبی زندگی میں تہذیبی رنگ بھرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول "چاندنی بیگم" کا سب سے اچھا باب "کلچر ہیرو" کا ہے جس میں تصوف کے اسی تہذیبی تناظر کو خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے جب کہ "گردشِ رنگ چمن" میں میاں صاحب کے کرشموں اور معجزات کے ذریعے روحانی شخصیت کا جو خاکہ وہ تعمیر کرنا چاہتی تھیں اس میں انہیں اتنی کامیابی نہیں ملی۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول روحانیت کا بیان نہیں کر سکتا۔ دراصل روحانی مکاشفات کا بیان گو خود شاعری کی دسترس میں نہیں ہے لیکن تخیل اور فطرت کے سحری تجربات کا بیان وہ کر سکتی ہے جیسا کہ ورڈزورتھ اور شیلی کی شاعری سے ظاہر ہے۔ البتہ روحانی تلاش کی کہانی ناول بہت اچھے طریقہ پر سنا سکتا ہے۔ ہرمن ہیس کے ناول یہاں مثالی حیثیت رکھتے ہیں۔ کرشمہ یا معجزہ اس تلاش کی آخری منزل ہو سکتی ہے جیسا کہ سامرسٹ ماہم کے مشہور ناول "مون اینڈ سکس پنس" میں وہ رشی جس کے ہاتھ میں سکہ پگھل جاتا ہے اس تلاش کی آخری منزل ہے جس سے ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سادھک یا سالکِ راہ یا جاتری کی تھیم کا استعمال جس خوبی سے ہماری فلموں نے کیا ہے اس کی مثال ہمارے ناولوں میں نہیں ملتی۔

اب جبکہ فلم کا ذکر آ ہی گیا ہے تو اپنی بات میں ایک فلم کے تذکرے پر ہی ختم کروں گا جس کی مشابہت "راجہ گدھ" کی تھیم سے بہت گہری ہے۔

مجھے پتہ نہیں اس دنیا میں رزقِ حرام سے کیا مراد لی جائے اور میں یہ بھی نہیں جانتا کہ آیا اس دنیا میں آدمی رزقِ حرام سے بچ سکتا ہے ——— لیکن اس دنیا میں ایک نہیں ہزاروں آدمی ایسے مل جائیں گے جو فیصلہ کرتے ہیں کہ وہ حطام دنیا کی لالچ میں نہیں پھنسیں گے اور رشوت نہیں لیں گے اور سرکار کی کوئی چیز اپنی ذات کے لیے استعمال نہیں کریں گے (یعنی حضرت علی کے اسوۂ حسنہ کی پیروی کریں گے کہ بیت المال کا کام کاج پورا ہوا تو موم بتی بجھادی اور اپنے مطالعے اور لکھنے کے کام کے لیے اپنی موم بتی جلالی) ہاں ایسے لوگ دنیا میں ہوتے ہیں اور بے داغ زندگی گذارتے ہیں۔

ایسے ہی ایک آدمی پر رشی کیش مکرجی نے فلم بنائی تھی جس کا نام تھا "ستیہ کام"۔ اس فلم کی کہانی راجندر سنگھ بیدی نے لکھی تھی۔ یہ ہندوستان کی چند بہت ہی اچھی فلموں میں شمار ہوتی ہے۔

"ستیہ کام" ایک ایسے آدرش وادی نوجوان کی کہانی ہے جو رشوت اور بے ایمانی کے پیسے کو ہاتھ لگانا پاپ سمجھتا ہے لیکن اس پاپ نگری میں اسے پاکیزہ زندگی گذارنے اور ایماندار رہنے کے لیے ایسی

آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے گذرنا پڑتا ہے کہ زندگی اجیرن ہوجاتی ہے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کا ایک کلرک دوست اس کی بیوی سے کہتا ہے کہ وہ تو شری رام کرشن پرمہنس اور رمن مہارشی قسم کا آدمی تھا۔ دیکھیے سنت ہمارے بیچ میں ہوتا ہے تو ہم پہچانتے نہیں ہیں، جب وہ خانقاہ نشین ہوجاتا ہے تو ہمارے لیے سنت ہوجاتا ہے۔ اخلاقی آئیڈیالزم کی آخری منزل SAINTLINESS ہی ہے اور اس منزل تک پہنچنے کے لیے آدمی کو تریاتناؤں سے گذرنا پڑتا ہے۔ اس فلم کی خوبی یہ ہے کہ خیر و شر کی اس دنیا میں ایک معمولی آدمی اپنے اخلاقی استقلال کے ذریعے ایک عظیم آئیڈیل کا اثبات کرتا ہے۔ بانو قدسیہ کے ناول میں آئیڈیل کا اثبات نہیں ہے بلکہ آئیڈیل کے نہ ہونے کے منفی اثرات کا بیان ہے جو پوری انسانیت کا CONDEMNATION بن جاتا ہے۔ بیدی کی فلمی کہانی معمولی میں سے غیر معمولی آدمی کے جنم کی داستان سناتی ہے اور "راجہ گدھ" اسی ڈائمنشن سے محروم ہے۔ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ایماندار آدمی کیا نہیں کھاتا۔ یہ بتانا بہت آسان ہے کہ گدھ کیا کھاتا ہے ●●

ڈاکٹر جمیل جالبی

دانشور نقاد: فراق گورکھپوری

شاعر فراق کی بات تو اکثر ہوتی ہے اور آئندہ بھی ہوتی رہے گی لیکن دانشور و نقاد فراق کی بات کم بلکہ بہت کم ہوتی ہے۔ جو کچھ فراق نے پڑھا، جو کچھ فراق نے زندگی میں دیکھا، جو کچھ فراق نے مطالعے و مشاہدے کے عمل سے گزرتے ہوئے سوچا اس کا اظہار انہوں نے نثر میں کیا ہے۔ یہی وہ خیالات و احساسات ہیں جنہوں نے ان کی شاعری کو بنیادیں فراہم کی ہیں۔ ان کے تخلیقی عمل کو جہت دی ہے، ان کے شعور کو تراشا خراشا اور ان کی شخصیت کو وہ بنایا ہے جو آج وہ ہمیں نظر آتی ہے۔

فراق گورکھپوری سے میں اس وقت متعارف ہوا جب ۱۹۴۵ء میں وہ میرٹھ آئے تھے، اور محمد حسن عسکری، جو اس زمانے میں میرٹھ کالج میں انگریزی پڑھاتے تھے، انہیں لیکچر کے لیے کالج لائے تھے۔ میں اس زمانے میں تیسرے سال کا طالب علم تھا۔ خواب دیکھنے کا زمانہ تھا اور ادب کا چسکا ایسا لگا تھا کہ دنیا میں ادب کے علاوہ کوئی چیز، کوئی بات اچھی نہیں لگتی تھی۔ اس دن فراق صاحب نے اردو شاعری کے بارے میں باتیں کیں اور ایسے دلچسپ و دل نشیں انداز میں کیں کہ ہم سب ان کے گرویدہ ہو گئے۔ فرمائش پر شعر بھی سنائے۔ شعر اس طرح پڑھے جیسے وہ ان پر ہی نہیں بلکہ ہم سب پر وارد ہو رہے ہیں۔ ٹیڑھی مانگ، بھرا بھرا جسم، واضح خد و خال، شیروانی پہنے ہوئے۔ صحت مند و توانا، دیکھنے میں بھی اچھے" اور سننے میں بھی اچھے۔ پھر اس کے بعد انہیں غالباً ۱۹۵۰ء میں کراچی کے ایک مشاعرے میں دیکھا۔ سلیم احمد اور میں ان سے ملنے گئے۔ عالم کیف و سرور میں تھے، کچھ اور لوگ بھی بیٹھے ہوتے تھے۔ اس کے بعد پھر ان سے ملاقات نہیں ہوئی لیکن ان کی غزلیں اور مضامین جب بھی اور جہاں بھی چھپے" تلاش کر کے توجہ سے پڑھتا۔ یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔

محمد حسن عسکری ان کے شاگرد بھی تھے اور شیدائی بھی۔ جب بھی کوئی نئی غزل یا تحریر چھپتی تو وہ خاص طور پر ذکر کرتے۔ ۱۹۴۵ء میں میں نے ان کی دو کتابیں خریدیں۔ ایک "اندازے" اور دوسری "اردو کی عشقیہ شاعری"۔ "روپ" ۱۹۴۷ء میں ہاتھ لگی اور اس کے بارے میں میں نے ایک مضمون "فراق کی رباعیاں" کے نام سے ۱۹۴۹ء میں لکھا جو آج بھی میرے پہلے تنقیدی مضامین کے مجموعے "تنقید اور تجربہ" میں شامل ہے۔ اس زمانے میں حسن عسکری میرے لیے ادب اور ادیب کا مثالی نمونہ تھے۔ اور فراق گورکھپوری، عسکری صاحب کے لیے ایک بڑے شاعر، بڑے دانشور اور بڑے نقاد کا درجہ رکھتے تھے۔ انہوں نے "ساقی" دہلی کے دسمبر ۱۹۴۴ء کے شمارے میں "اندازے" کے بارے میں اور دسمبر ۱۹۴۵ء میں "اردو کی عشقیہ شاعری" کے بارے میں اپنے کالم "جھلکیاں" میں کچھ اس طور پر ان دونوں کتابوں کا تعارف کرایا تھا کہ میں مسحور ہو گیا تھا اور آج تک وہ اثر اسی طرح تازہ ہے۔ آزادی کے بعد پاکستان سے جو الہ آباد جاتا اور فراق سے مل کر آتا تو میں ان سے ملنے ضرور جاتا۔ عسکری صاحب سے بھی کچھ خبریں مل جاتی تھیں۔ مجتبیٰ حسین مرحوم نے بھی فراق کے ہوشربا قصے سنائے۔ آخری بار ان کے بارے میں مختار زمن صاحب سے معلوم ہوا جو ۱۹۷۷ء میں الہ آباد میں ان سے مل کر آئے تھے۔ اس وقت فراق صاحب گھٹیا کے مرض میں مبتلا تھے، ریڑھ کی ہڈی میں سخت تکلیف تھی اور پروسٹیٹ کی بیماری بھی شدید تھی۔ وہ تولیہ ڈالے برہنہ بیٹھے رہتے۔ "پیر ٹیڑھے ہو جانے کی وجہ سے پاجامہ پہننا دشوار ہو گیا تھا۔ ساتھ ہی ساتھ کمر کے درد کے سبب ایک کچا دھاگا بھی ناقابل برداشت ہو گیا تھا"[۱] جنوری ۱۹۷۸ء میں عسکری صاحب مر گئے اور فراق صاحب کے بارے میں معلومات حاصل کرنے کا صدر دروازہ بھی بند ہو گیا۔ رسائل و جرائد اور کتابوں کی آمد پہلے سے بند تھی۔

فراق صاحب کے بارے میں یہ بات ہم سب جانتے ہیں کہ وہ اردو، انگریزی اور ہندی میں لکھتے تھے۔ ان کے اظہار کی بنیادی زبان اردو تھی اور انگریزی و ہندی میں وہ عام طور پر اردو ادب و شاعری کے بارے ہی میں مضامین لکھتے تھے۔ انہوں نے افسانے بھی لکھے[۲] اور تنقیدی مضامین بھی۔ تقریباً ایک ہزار صفحوں پر مشتمل تنقیدی مضامین کا ایک مجموعہ، جو بہت سے رسالوں میں محفوظ تھا، دیمک کی نذر ہو گیا[۳] ان کے علاوہ وہ انٹرویو ہیں جو مختلف اخبارات و رسائل میں شائع ہوئے، وہ مضامین ہیں جو اردو زبان کے حال و مستقبل کے بارے میں انہوں نے لکھے اور وہ تقریریں ہیں جو فراق نے مختلف

جلسوں میں یا ریڈیو سے نشر کیں۔ اب جب کہ فراق ہمارے درمیان نہیں ہیں ان کی ساری تحریروں، تقریروں، گفتگوؤں کو یکجا مرتب و شائع کرنے کی ضرورت ہے تاکہ فراق کا بحیثیت مجموعی جائزہ لے کر اردو ادب کی تاریخ میں ان کا مقام متعین کیا جا سکے۔ یہ کام ہندستان ہی میں ہو سکتا ہے اور جتنی جلد ہو جائے اتنا اچھا ہے ورنہ وقت کے ساتھ ساتھ ان کو جمع کرنا مشکل ہوتا جائے گا۔

فراق مغضوب الغضب انسان تھے اور اسی لیے انہوں نے بے شمار لوگوں کو ناراض کیا تھا۔ ان کے زخم خوردہ لوگ ابھی زندہ ہیں۔ وہ بھی جنہوں نے ان کی گندگیوں اور ان کے کردار کو ناپسند کیا تھا۔ وہ لوگ بھی جو انہیں بڑا شاعر اور بڑا دانشور سمجھ کر آئے تھے اور رنجیدہ و کبیدہ خاطر ہو کر لوٹے تھے۔ فراق "ٹھک مار نیاز مندی"[۵۴] اور "روحانی ضعفِ باہ"[۵۵] کے قائل نہیں تھے۔ ان کا ظاہر و باطن ایک تھا اسی لیے شاعر و دانشوروں کی ناز برداری نہ کرنے والا معاشرہ ان سے ناراض ہو جاتا تھا۔ فراق چوں کہ ہندستان میں تھے اور پاکستان میں ان کی آمد بہت کم تھی اس لیے ہندستان میں وہ متنازع شخصیت کے حامل تھے جبکہ پاکستان میں ان کے مداحوں، پرستاروں اور شاگردوں کی کثیر تعداد موجود تھی اور ان کی ہر بات دل چسپی سے سنی جاتی تھی۔

محمد حسن عسکری نے پاکستان میں فراق کو نئی نسل کے فکر و شعور کا حصہ بنانے میں اہم کردار ادا کیا تھا۔ اب ہمیں فراق کو صرف ان کی تحریروں کے حوالے سے دیکھنا چاہیے۔ اب وہ آپ کو، مجھے ناراض نہیں کریں گے۔ صرف لفظ باقی رہ گئے ہیں اور یہی وہ اصل اثاثہ ہے جو فراق نے ہماری اور آنے والی نسلوں کے لیے چھوڑا ہے۔

غرض کہ کاٹ دیے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری (۲۸ اگست ۱۸۹۶ء[۵۶] ۲۲ فروری ۱۹۸۲ء) اردو ادب کی روایت کے بڑے دھارے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے والد عبرت گورکھپوری بھی شاعر تھے اور منشی بھی۔ اردو زبان، ادب و شاعری ان کے خاندانی ماحول کا حصہ اور ان کا ورثہ تھے۔ فراق نے ایک جگہ لکھا ہے کہ "شعر میری زندگی ہے اور اردو اس کا ذریعہ۔ اس طرح اردو میری زندگی ٹھہری"[۵۷] مزاجاً جذباتی اور جبلّی طور پر حسن پرست[۵۸] محبت و نفرت کی غیر معمولی شدت ان کے اندر موجود تھی[۵۹]

سترہ برس کی عمر میں شادی ہوئی، جس نے جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے "ان کی "زندگی کو ایک زندہ موت بنا کر رکھ دیا"[10] اور ان کا "وجود غصے اور نفرت کا ایک بڑا پھوڑا بن کر رہ گیا"[11] ان کی بیوی نے بتایا کہ "جب شادی کے بعد میں سسرال آئی تو پتا چلا کہ جو لڑکی شادی سے پہلے دکھائی گئی تھی وہ نہیں ہوں"[12] بی اے کا نتیجہ نکلنے سے پہلے ہی ان کے والد منشی گورکھ پرشاد عبرت، جو شہر کے سب سے بڑے وکیل تھے، وفات پاگئے اور ایک کچی گرہستی کے تمام مسائل ان کے سر پر آگئے۔[13] پی سی ایس میں جو انتخاب ہوا تھا اس سے بھی استعفا دے دیا۔[14] آزادی کی تحریک میں ڈیڑھ برس تک قیدِ فرنگ جھیلی۔[15] فراق نے لکھا ہے کہ "ان تکلیف دہ اور کرب انگیز حالات میں شاعری شروع کی اور کوشش کی کہ اپنی ناکامیوں اور زخمی خودی کے لیے اشعار کے ذریعہ مرہم فراہم کروں"[16] ان کی "دلچسپیاں یا... زندگی کے محرکات حسن و عشق و شاعری کے علاوہ تمام علوم و فنون سے تھیں، تمام انسانی کلچر سے تھیں، اپنے وطن کی بدنصیبی اور غلامی کی زنجیریں توڑنے کی کوششوں سے تھیں"[17] یہی وسیع دلچسپیاں ان کی نثری تحریروں، ان کے خطوط، ان کے انٹرویو اور ان کی تنقید میں نظر آتی ہیں اور انہیں دلچسپیوں نے ان کی شاعری کو وہ بنایا جو وہ ہے۔ ان سب حالات سے ان کے مزاج میں ایک ایسی شدت پیدا ہو گئی جس نے ساری عمر انہیں تنہا رکھا۔ جو وہ کہتے اس پر دوسروں کو عمل کرنے پر مجبور کرتے۔ اپنی بات پر اڑنا اور بے لاگ رہنا ان کا مزاج بن گیا۔ ۱۹۵۸ء میں الٰہ آباد یونیورسٹی سے ریٹائر ہوئے تو کریانے کی دوکان کھول لی۔ جو پونجی تھی اس کا ایک حصہ اس میں ڈوب گیا۔ اشاعت گھر کھولا تو وہ بھی نہیں چلا۔ مرغیاں پالنے کا شوق ہوا تو حکم ہوا کہ سویرے ایک گھنٹے تک مرغیوں کو ٹہلایا جائے۔ جب مرغیاں بیمار پڑنے لگیں تو حکم ہوا کہ دوا میں تھوڑی سی شراب ملا دی جائے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ اور جلد مرنے لگیں۔ جب کوئی مرغی مرتی تو فراق کچھ دیر کے لیے اداس ہو جاتے اور موت کا فلسفہ بیان کرنے لگتے۔[18] مزاج کی اسی شدت کی وجہ سے وہ ایک دنیا کو اپنا دشمن بنائے ہوئے تھے۔ اگر کسی لفظ کا تلفظ غلط ہو جاتا تو پارہ چڑھ جاتا۔ وہ بنگالی ڈاکٹر جو حالتِ بیماری میں ان کے گٹھیا زدہ پیروں کو ورزش کرانے آتا تھا اسے ایک دن کسی انگریزی لفظ کے غلط تلفظ پر یہ کہہ کر نکال دیا کہ کل سے آپ یہاں نہیں آئیں گے۔ میرا پیر چاہے ٹھیک ہو یا نہ ہو، مجھے ساری تکلیفیں برداشت ہیں مگر غلط تلفظ میں برداشت نہیں کرسکتا۔ بڑی تکلیف ہوتی ہے صاحب"[19] رمیش چندر دویدی کی بیٹی بیمار ہوئی تو جو بھی ملنے آتا اس کے لیے دوا ضرور پوچھتے۔ ایک دن کہنے لگے کہ رمیش ایک گدھا خریدنا ہے۔ ذرا پتہ کرنا کہاں ملے گا۔ رمیش نے پوچھا مگر گدھا

کس لیے؟ کہنے لگے آج بہرائچ سے ایک صاحب آگئے تھے۔ وہ خلوص بھی تھے اور حکیم بھی۔ انہوں نے بتایا ہے کہ گدھے کا دودھ بہت فائدہ کرے گا۔ رمیش کو ہنسی آگئی، تو فراق بگڑ کر بولے "صاحب! آپ مذاق سمجھتے ہیں اور یہاں بچّی کی موت اور زندگی کا معاملہ ہے۔"[20] یہ تھا وہ مزاج جس سے فراق نے زندگی بسر کی۔ دوستوں کو ناراض کیا۔ مداحوں کو دور کیا اور خود بھی ساری عمر تکلیفیں اٹھاتے رہے۔ تخلیقی انسان شاید یہی کرتا ہے اور یہی فراق نے کیا۔

تنقید، دانش وری کی روایت کا وہ بڑا دھارا ہے جس میں ایک طرف سارے سماجی علوم، ادبیات اور فنون آکر مل جاتے ہیں اور دوسری طرف کلچر کی رنگا رنگی اس میں تنوع پیدا کر دیتی ہے۔ اگر فراق کی نثری تحریروں کو اس زاویۂ نظر سے دیکھا جائے تو فراق کی شخصیت اس دور کے ادب پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ ان کا بنیادی حوالہ یقیناً ادب ہے اور اسی حوالے سے انہوں نے بنیادی مسائل پر اظہار خیال کیا ہے۔ وہ بنیادی مسائل جن سے بڑا اور زندہ ادب تخلیق ہوتا ہے۔ وہ مسائل جن سے زندگی کو آگے بڑھانے والا کلچر وجود میں آتا ہے۔ فراق کے بارے میں حسن عسکری نے لکھا ہے کہ "ہماری شاعری کے تنقیدی شعور کو فراق نے پہلی مرتبہ زبان دی ہے۔"[21] زبان دینے سے مراد یہ ہے کہ اردو شاعری کے بارے میں وہ خیالات اور زاویے جو نئی تعلیم یافتہ نسل کے ذہن میں مبہم طور پر موجود تھے، فراق نے انہیں، شاعروں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس طور پر بیان کیا کہ نئی نسل کا شعور روشن ہو گیا۔ ان کی تنقیدی تحریریں پڑھ کر ذہن کو وہ تخلیقی آسودگی ملتی ہے کہ وہ شاعر اور وہ خیالات ادبی روایت کا حصّہ بن جاتے ہیں۔ یہی وہ پہلو ہے جو تنقید کو تخلیق بنا دیتا ہے اور یہی وہ تنقید ہے جسے خود فراق "خلاقانہ تنقید، زندہ تنقید یا تاثرانہ تنقید"[22] کہتے ہیں۔ تاثرانہ یا تاثراتی تنقید کلام شاعر کے بارے میں صرف تاثرات بیان کرنے کا نام نہیں ہے۔ تاثرات تو کسی صورت میں ہر قسم کی تنقید میں ضرور ہوتے ہیں۔ آپ مطالعۂ ادب میں تاثرات کو پوری طرح نظر انداز بھی نہیں کر سکتے۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ آپ شاعری اور تہذیبی اقدار کے تعلق سے کسی شاعر اور اس کی شاعری کو عہد حاضر کے حوالے سے کیسے دریافت کرتے ہیں۔ تنقیدی یا جمالیاتی شعور تو اسلاف شعراء کے اندر موجود تھا ورنہ جیسا کہ خود فراق نے لکھا ہے کہ "ان کی شاعری اس قابل ہوتی ہی نہیں کہ جدید تنقید نگاروں کو ان میں اتنے محاسن نظر آسکیں اور ان کے کلام سے اتنے نکات نکل سکیں۔"[23] فراق نے یہی کیا اور اس تنقیدی شعور کو زبان دے کر اردو تنقید اور ادب کی نئی روایت کا حصّہ بنا دیا۔ فراق کی تحریروں نے گزشتہ ساٹھ پینسٹھ سال

کی ادبی فضا، تنقیدی شعور اور مذاقِ دانشوری کو بنایا سنوارا ہے اور ادب کے تعلق سے نئے نئے سوالات اٹھائے ہیں وہ پہلے دانش ور ہیں جس نے ادب کے تعلق سے کلچر کے مسئلے کو اسی طرح اٹھایا ہے جس طرح میتھیو آرنلڈ اور ٹی ایس ایلیٹ نے اٹھایا تھا اور اس طرح وہ میری روایت کا حصہ ہیں۔

آرنلڈ اور ایلیٹ سے فراق کا مزاجی رشتہ اس لیے بھی واضح ہے کہ فراق بھی آرنلڈ اور ایلیٹ کی طرح، بنیادی طور پر شاعر تھے اور اپنی تنقیدی تحریروں کے ذریعے اپنے مزاج ورنگِ شاعری کو آگے بڑھانا چاہتے تھے تاکہ جو کچھ وہ شاعری میں کر رہے ہیں یا کرنا چاہتے ہیں اس کے لیے فضا ساز گار ہو سکے۔ اسی لیے وہ اکثر اپنی شاعرانہ آرزوؤں اور شاعرانہ تخلیقات کے درمیان فاصلے کو ناپتے اور متعین کرتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے فراق نے جو پرانی اور نئی شاعری کا مطالعہ کیا اور اس مطالعے سے خود اپنی شاعری کا جو رنگ بنایا، اُسے اپنی تنقیدوں سے مزید اجاگر اور عام کرنے کا کام لیا۔ اس سے ایک ساتھ دو پہلو سامنے آتے۔ ایک یہ کہ ان کی تنقیدوں سے وہ رنگ، وہ شعور اور جمالیاتی قدریں سامنے آئیں جنھیں فراق اپنی شاعری میں پیش کر رہے تھے اور دوسرے قدیم شعراء کا وہ رنگِ سخن بھی ان کے خلاقانہ تنقیدی شعور سے جھلکنے لگا جو اب تک ان کی اصطلاحات میں بند تھا جنھیں پرانے شعراء شاعری کی تحسین یا تنقیص کے لیے، استعمال کرتے تھے۔ فراق نے اپنی تنقید میں، شاعری اور روایت کے تعلق سے، بنیادی سوالات اُٹھائے اور نئی تنقیدی زبان میں ان شعراء کے کلام کے مطالعے سے ان کی وضاحت کی۔ میتھیو آرنلڈ نے زیرِ مطالعہ شاعر کی اپنی تنقیدوں میں اس طرح تشکیلِ نو کی کہ وہ شاعر اور اس کی شاعری دورِ حاضر کے حوالے سے بامعنی نظر آنے لگے۔ فراق نے بھی اردو تنقید میں یہی کام کیا۔ اس کی سب سے کامیاب مثال مصحفی (۱۹۳۹ء) کا مطالعۂ شاعری ہے جسے آج بھی پڑھیے تو اردو شاعری کی روایت میں مصحفی کی منفرد آواز ہمارے باطن میں اُتر جاتی ہے۔ حالی اور ذوق کے مطالعے میں بھی یہی صورت نظر آتی ہے۔ اس عمل سے انہوں نے ہمارے گونگے شعور کو زبان دے کر اردو تنقید کو بولنا سکھا دیا۔ اردو تنقید میں دانشوری کی یہی وہ روایت ہے جس کے ترجمان فراق گورکھپوری ہیں۔

آرنلڈ نے کہا تھا کہ شاعری اور مذہب اس وسیع تر اکائی کی شاخیں ہیں جسے کلچر کہا جاتا ہے اور جو ان مروجہ خیالات و اقدار کے مجموعے کا نام ہے جن کے اندر کوئی معاشرہ رہتا اور زندگی بسر کرتا ہے[۲۴]۔ فراق نے لکھا ہے کہ ”دنیا میں جو دور آرہا ہے وہ محض سیاسی یا معیشتی جمہوریت کا دور نہیں ہے بلکہ تمدن اور تہذیب یعنی کلچر کی جمہوریت کا دور ہے“[۲۵]۔ فراق کی تنقید اور فکر پر آرنلڈ کے اثرات نمایاں ہیں۔

ایلیٹ کی تنقیدی تحریروں میں اس کے مخصوص تخلیقی رویوں اور اقدار کا اظہار ملتا ہے۔ وہ شاعری کی قدر و اہمیت کا تعین تو کرتا ہے لیکن اس کی تنقید میں سوانحی حصہ نہیں ہوتا۔ تنقید میں ایلیٹ کا نقطۂ نظر ہے کہ "دیانتدارانہ تنقید اور حساس توصیف شاعر پر نہیں بلکہ شاعری پر توجہ مرکوز کرتی ہے۔" ایلیٹ کسی دور یا شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک طرف اپنے قارئین کے مذاقِ سخن کو سنوارتا ہے اور اس رنگِ سخن کو ابھارتا ہے جس میں وہ خود شاعری کر رہا ہے تاکہ قارئین اسی سطح پر اس کی شاعری کو بھی قبول کر سکیں۔ مابعد الطبعیاتی شاعری کا مطالعہ اسی ذیل میں آتا ہے۔ صفِ دوم کے شعراء کی اہمیت بھی اسی زمرے میں آتی ہے۔ آرنلڈ اور ایلیٹ دونوں بڑے شاعروں کے جادو کو توڑتے ہیں مثلاً ایلیٹ ٹینی سن اور سوئن برن کو تو اہمیت دیتا ہے لیکن شیلی اور کیٹس کو اہمیت نہیں دیتا۔ فراق بھی محدود طور پر اسی تنقیدی روش کو اختیار کرتے ہیں ــــــــــــــــــــــ۔ وہ ایک طرف مثال میں اپنے اشعار پیش کرتے ہیں تاکہ زیرِ مطالعہ شاعر کے ساتھ ان کے رنگِ سخن کی انفرادیت واضح ہوتی جائے، دوسرے ان رنگوں کو مسترد کرتے جاتے ہیں جو خود ان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اقبال کی شاعری بھی ان کے لیے اسی ذیل میں آتی ہے۔ فراق کہتے ہیں کہ حالی کے برخلاف اقبال کے ہاں بلند تفکر یا فلسفیانہ دماغ تو ملتا ہے "لیکن بدنصیبی سے ایک جنگجوئی کا جذبہ بھی ان کے یہاں ملتا ہے اور طاقت یا قوت خواہ کسی طرح کی بھی ہو اس کے لیے ایک اندھی پرستش بھی اقبال کے ہاں ملتی ہے۔ جنگیں جیتنے، ملکوں کو فتح کرنے اور ان پر اسلامی حکومتیں قائم کر دینے کو اقبال بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ایک سنگین کرختگیٔ مزاج کا اثر ان کا کلام پڑھ کر ناگزیر ہو جاتا ہے۔"[۲۶] یہ وہ عمل ہے جو بڑی آوازوں کو سفاکی کے ساتھ دبانے کے لیے اپنے پہلے مضمون میں ایلیٹ نے ملٹن کے ساتھ کیا تھا اور یہی وہ عمل ہے جو فراق اپنے دور کی غالب آواز یعنی اقبال کے ساتھ کرتے ہیں۔ ایلیٹ کی طرح وہ بھی صفِ دوم کے شعراء کی اہمیت واضح کرتے ہیں۔ آرنلڈ اور ایلیٹ کی طرح ان کی تنقیدی و دانشورانہ تحریر یا گفتگو شاعر کی حیثیت میں ان کی مدد کرتی ہیں اور ان کے اس مقصد کو آگے بڑھاتی ہیں۔

آئی اے رچرڈس کا اثر بھی فراق کی تنقید میں، متن اور نفسیاتی پہلو کے مطالعے میں نظر آتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ فراق کے یہاں دورانِ مطالعہ شاعر پوری طرح زندہ و باقی رہتا ہے، تنقید پڑھتے ہوئے ہم اس کے اچھوتے پہلوؤں سے لطف اندوز بھی ہوتے ہیں جبکہ رچرڈس کے ہاں شاعر محض ایک

تجرباتی آلہ (EXPERIMENTAL WEAPON) بن کر رہ جاتا ہے۔ یف آر لیوس کے اثرات بھی فراقؔ کے ہاں ملتے ہیں بالخصوص ان حصوں میں جہاں وہ اشعار کے متن کا مطالعہ ہیئت اور تکنیک کے لحاظ سے کرتے ہیں۔ رچرڈس اور لیوس کے ملے جلے اثرات ان کے اُن دو مضامین کے دوسرے حصوں میں خاص طور پر نمایاں ہیں جو انہوں نے ذوقؔ اور حالیؔ کے بارے میں لکھے ہیں اور جہاں ذوقؔ اور حالیؔ کی غزلوں کا فنی و تاثراتی تجزیہ کیا گیا ہے [۳۱]۔ فراقؔ نے یہ اثرات تو قبول کیے ہیں لیکن اپنی تنقید میں کسی ایک دبستان کے ہو کر نہیں رہ گئے بلکہ حسبِ ضرورت ہر ایک سے استفادہ کیا ہے اسی لیے یہ سب اثرات ان کے ہاں گھل مل گئے ہیں۔ یہی امتزاج ان کی تنقیدی فکر کی خصوصیت ہے اور یہی امتزاج آج کی اردو تنقید کی ضرورت ہے۔

شاعروں کے بارے میں فراقؔ کی تنقیدوں کو پڑھیے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ شاعر اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ آپ کے سامنے آگیا ہے اور اب آپ اس کی شاعری سے پہلے سے کہیں زیادہ لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ فراقؔ کا اندازِ نظر، ان کی باتیں آپ کے اندر آسودگی پیدا کرتی ہیں، بہت سے مسائل اور سوالات جو آپ کے ذہن میں موجود نہیں تھے اور اگر تھے بھی تو پوری طرح واضح نہیں تھے، فراقؔ کی تنقید پڑھ کر واضح اور صاف ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اس شاعر کی نہ صرف انفرادیت آپ کے سامنے آجاتی ہے بلکہ دوسرے شعراء سے اس کا تقابل بھی واضح ہو جاتا ہے۔ زندگی اور عہدِ حاضر کے حوالے سے اقدار اور شعور کی گرہیں کھل جاتی ہیں اور ذہن سوچنے لگتا ہے۔ عہدِ حاضر، شاعر اور فراقؔ سب یکجا ہو کر آپ کے سامنے آکھڑے ہوتے ہیں۔ مثالوں کی کثرت سے کلام کا بہترین انتخاب آپ کے مطالعے میں آجاتا ہے۔ پھر وہ ان کیفیات اور محسوسات کو، جو دورانِ مطالعہ ان پر مرتسم ہوئے، شعر کی طرح بیان کرنے کی کوشش میں نئے الفاظ، فقرے اور مرکبات تلاش اور وضع کرتے ہیں تاکہ اپنے تاثرات، مشاہدات اور تجربات کو قاری تک پہنچا سکیں۔ وہ اپنی تنقید کے ذریعے ان تجربوں سے، جن سے وہ دورانِ مطالعہ دوچار ہوئے، وہ شاعر اور اس کی تخلیقات جس طرح سے اور جس جس موقع پر ان کی زندگی کے باطنی تجربات کا حصہ بنے، جس جس طرح سے ان کے اندر جمالیاتی قدروں کو اجاگر کیا، ان سب کو وہ پُراثر طریقے سے بیان کر دیتے ہیں اور اسی کوشش اور عمل کو وہ زندہ یا خلاقانہ تنقید کہتے ہیں۔ اس خلاقانہ تنقید میں وہ ان تجربوں کو جن سے وہ دورانِ مطالعہ گزرے اور اس فرق کو، جو ایک شاعر اور دوسرے شاعر کے درمیان انہوں نے محسوس کیا اور وہ باطنی واردات جو ان پر ظاہر ہوئیں جب بیان کرتے ہیں تو ان کا تنقیدی انداز فطری طور پر از خود شاعرانہ ہو جاتا ہے اور قاری کی دلچسپی بڑھ جاتی ہے جیسے:

"میر کا سوز و ساز ایک نرم اور معتدل شکل میں مصحفی کے ہاں موجود ہے اور یہ
نرمی و اعتدال ایک لفظی صفت نہیں ہے بلکہ ایک انسانی صفت ہے۔ پھر دلّی میں مصحفی تنہا
وہ شخص ہے جس کی طبیعت کو سودا کے رنگِ طبیعت سے خاص مناسبت تھی، وہ شگفتگی و
رنگینی، وہ البیلا پن اور رسیلا پن، وہ سج دھج وہ نشاط و سرمستی جو سودا کی خصوصیتیں تھیں
یہی صفات بیک وقت کچھ نرم ہو کر، نکھر کر اور زیادہ سبک رفتار ہو کر مصحفی کی رچی ہوئی
اور سنواری ہوئی شاعری میں جلوہ گر ہیں، اگر ہم اس مرکزی و مستقل خصوصیت کو بیان کر دینا
چاہیں جو میر و سودا کے مختلف اندازوں کو اڑاتے ہوئے بھی مصحفی کے وجدان و کلام میں
جاری و ساری ہے تو اس کو ہم ایک رچا ہوا اعتدال کہہ سکتے ہیں یا ایک تحت الغنائی
کیفیت، اگر میر کے یہاں آفتاب نصف النہار کی پگھلا دینے والی آنچ ہے تو سودا کے
یہاں اس کی عالمگیر روشنی ہے لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں جو اعتدال
پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا
ہوتی ہے، وہ مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے۔[۲۸]"

اس شاعرانہ انداز سے بھی شاعر و شاعری کی انفرادیت اس طرح واضح ہوتی ہے جس
طرح دھنک میں سات رنگ الگ الگ نظر آتے ہیں۔ یہی خلاقانہ تنقید ہے جسے فراق تاثراتی تنقید بھی کہتے ہیں۔
اس اسلوب کی لفظیات بھی نئی ہے۔ انگریزی زبان کے تنقیدی الفاظ و اصطلاحات کے ترجمے بھی نئے ہیں،
تراکیب و مرکب الفاظ بھی نئے ہیں مثلاً اوپر کے اقتباس میں استعمال ہونے والے الفاظ و اصطلاحات
کے علاوہ فراق کی تحریروں میں وجدانِ شعری، مزاج، شخصیت، وجدانی شعور، ہمہ گیر تخیل، شگفتگی، نشاط
شاعرانہ خلوص، کم سخنی سنجیدگی، ماورائی، سادگی و معصومیت، انفرادی خلاقی، غم آمیز یا نشاط آمیز وجدان، نسی
جاذبیت، شاعرانہ انداز احساس، نظام کائنات، خوشگوار آسودگی وغیرہ وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو ہمیں ملتے ہیں،
اور آج کی اردو تنقید میں یہ اور ایسے بہت سے الفاظ عام طور پر استعمال ہو رہے ہیں۔ فراق کی تنقید نے اردو
ادب کو تنقیدی زبان، تنقیدی اسلوب اور تنقیدی شعور دیا۔ ہمارے اندازِ تنقید کو پرانی دنیا سے نکال کر
جدید دور میں داخل کر دیا اور آج یہ ایک اہم اور باقاعدہ صنفِ ادب بن گئی ہے۔

"اردو کی عشقیہ شاعری" (۱۹۴۵) میں فراق نے ایک مخصوص موضوع کو پیش کیا ہے۔ ساخت

اور ہیئت کے اعتبار سے 'فراق' کے دوسرے تنقیدی مضامین کی طرح 'اس میں بھی ڈھیلاپن موجود ہے لیکن وہ بنیادی سوال جو اس میں اٹھائے گئے ہیں پہلی بار سامنے آئے ہیں ۔ فراق نے غزل کے بارے میں اس رائے کو کہ "اس میں شریفانہ جذبات محبت کے بدلے رکیک 'پست اور بے غیرت جذبات کا اظہار ہوتا ہے" دانشورانہ سطح پر رد کرکے اس سارے مسئلے کو ایک نیا رخ دیا ہے "سپردگی غزل کی جان ہے ' محویت غزل کا ایمان ہے"۔ [۲۹] یہاں عشقیہ شاعری کا تصور بدل کر ایک نیا ارفع تصور سامنے آتا ہے: ہم اسے سچی عشقیہ شاعری نہیں کہتے جو ہمیں مٹاکر رکھ دے یا جو محبت و زندگی کے لیے حوصلہ شکن ہو 'ہم اسے حقیقی شاعری کہتے ہیں جو ہماری رگوں میں خون دوڑا دے اور ہماری زندگی کو بھرپور بنا دے"۔ [۳۰] اس کتاب میں فکر و شعور 'کلچر اور زبان و ادب سے متعلق وہ سوالات اٹھائے گئے ہیں جو اس وقت بھی اہل ادب کی توجہ کے منتظر تھے اور آج بھی ہیں مثلاً:

> "ہندستان میں اسلامی کلچر اور خود مغرب کے غیر اسلامی کلچر کو بھی اتنا اور ایسا زمانہ نہیں ملا جتنا اور جیسا زمانہ ہندستان کے کلچر کو مل چکا ہے اور بغیر اس کلچر کے وجود اور احساسِ وجود 'حسن و عشق اور احساسِ حسن و عشق میں اس ہم آہنگی 'اس شانتی کا احساس پیدا نہیں ہوسکتا۔ سادگی و پرکاری 'خیر و برکت اور سلامتی کا وہ مانوس انداز اور وہ رس جسے ہم آب حیات یا امرت کہیں پیدا نہیں ہوسکتا جو سنسکرت ادب اور سنسکرت کلچر کو نصیب ہے"۔ [۳۱]

یہ بات کہہ کر وہ اپنی ان رباعیات کی طرف توجہ مبذول کراتے ہیں جو بعد میں "روپ" کے نام سے شائع ہوئیں اور جن میں سنسکرتی کلچر کو بقول فراق اردو میں پہلی بار پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی تعلق سے وہ ایک اور مسئلے کی طرف بھی توجہ دلاتے ہیں ۔ فراق کہتے ہیں:

> " اردو زبان ہندو مسلمانوں کی مشترکہ زبان ضرور ہے لیکن اردو ادب اس وقت صحیح معنی میں ہندو مسلمانوں کا مشترکہ ادب ہوگا جب اردو لغت اور اردو ادب میں کافی تعداد سنسکرت فقروں اور ٹکڑوں بلکہ کبھی کبھی سنسکرت ترکیبوں کی بھی سلیقے سے جوڑلی جائے...... سنسکرت الفاظ میں ایک مخصوص زندگی ہے اور ہندستان کی روح ان الفاظ میں جاری و ساری ہے۔ سنسکرت کے ہزاروں ایسے الفاظ ہیں جو اصلی

روپ میں اگر اردو میں فارسی عربی اور ہندی کے ٹھیٹ الفاظ کے ساتھ شامل کر لیے جائیں تو اردو زبان کی صوتیات میں نئی نئی تھرتھراہٹیں پیدا ہو جائیں گی۔ اردو کے سازِ نغمہ میں نئے پردے لگ جائیں گے.... اور تمام ہندی دنیا اور ہندو دنیا اردو کی طرف ٹوٹ پڑے گی۔" ۳۲؎

یہ ایک ایسا پہلو ہے جس کا تجربہ اردو شاعروں اور ادیبوں کو ضرور کرنا چاہیئے۔ میرؔ نے احساس و جذبہ اور بحر کی سطح پر ہندستانیت کا یہ تجربہ اپنی شاعری میں کیا تھا اور اسی ہندستانیت کی وجہ سے میرؔ پر لکھتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ "میرؔ نے ہندستان کی روح کو تخلیقی سطح پر دریافت کر کے اسے ایک ایسی آفاقی صورت دی جس میں ہندوی تہذیب اور مسلم تہذیب کی روح ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسی نئی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے جو ہندستانی روح کی جذب، عالمگیر اور مثالی صورت ہے۔ ساتھ ہی ساتھ تہذیبی و سماجی سطح پر میرؔ نے ایک ایسی عالمگیر مشترک زبان اور ایک خالص ہندستانی لہجہ بھی دیا ہے جس میں گنوارپن کے بجائے شائستگی، گھلاوٹ، نرمی اور مٹھاس ہے اور جس کا براہ راست رشتہ بیک وقت عوام و خواص دونوں سے گہرا اور قائم ہے۔ میرؔ کی شاعری کی روح، میرؔ کی شاعری کی زبان، میرؔ کی شاعری کا لہجہ جدید ہندستانی تہذیب کی خالص اور واحد صورت ہے۔ یہ پہاڑ جیسا کام جدید ہندستان کی کسی زبان کے کسی شاعر نے اس طور پر انجام نہیں دیا۔ یہی وہ سطح اور صورت ہے جس میں ہندستانی تہذیب کے ایک وحدت ایک اکائی بننے کے سارے امکانات موجود ہیں۔" ۳۳؎

فراقؔ کی تنقید کی ایک اور بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ وہ دو رنگوں، دو چیزوں، دو قدروں اور دو احساسات کے فرق کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ اس فرق کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ دلی اور لکھنؤ کی زبان کے فرق کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"آرزوؔ لکھنوی کی خالص اردو تو غیر خالص اردو سے بھی زیادہ پُر تکلف ہے ــــ فارسی الفاظ نکال دینے سے کیا ہوتا ہے۔ زبان کی سادگی میں بھی دلی اسکول اور لکھنؤ اسکول میں بنیادی فرق ہے۔ دونوں کے یہاں سادگی کی روح میں بدلی ہوئی مر ہیں۔ دلی کی سادگی پرکار ہے، لکھنؤ کی طرار۔ دلی کی سادہ بولی میں بناؤ ہے، لکھنؤ کی سادہ بولی میں بناوٹ ہے۔" ۳۴؎

حالی کی شاعری پر بحث کرتے ہوئے لکھنؤ کے مذاقِ سخن کے بارے میں لکھتے ہیں کہ :

"لکھنؤ کے مذاق نے شاعری کی جو بھی خدمتیں کی ہوں لیکن یہ واقعہ ہے کہ اس نے شعر فہمی کو عجیب چیز بنا دیا۔ جراءت اور مصحفی کے زمانے تک لکھنؤ میں جو کچھ بھی ہوا ہو لیکن ناسخ کے بعد سے آتش، انیس، امانت اور امیر مینائی اور ان کے بعد چکبست بھی اپنے تمام اختلافات کے باوجود لکھنؤ اسکول کی وہ عام اور خاص صفت رکھتے ہیں جہاں ایک بات بھی بے تکلف نہیں ہوتی۔ جہاں الفاظ معنی پر حاوی ہوتے ہیں یا جہاں معنی زیادہ سے زیادہ الفاظ کے لغوی مفہوم تک محدود رہتا ہے، الفاظ سے آگے کبھی نہیں بڑھتا...... اس شاعری میں الفاظ و معانی تو صاف نظر آتے ہیں لیکن ان کی تہوں کا احساس نہیں ہوتا، نہ ان کی پرچھائیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لکھنؤ اسکول کی مضمون آفرینی میں اگر غور کرو تو ایک نہایت مجہول، معذور، بے بس، قابلِ رحم سادگی ہے.... اس میں پرکار و جریب کی سی پیمائش ہے۔ اس میں صنعت، تمثیل و تشبیہ ہے لیکن وہ چیز نہیں ہے جسے واقعی تغزل کہہ سکیں اور اسی لیے لکھنؤ حالی کی شاعری کو نہ پہچان سکا۔" [۳۵]

فراق کی تنقیدی فکر میں ایک طرف بات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش ملتی ہے اور دوسری طرف اس کا رشتہ کلچر اور سماج سے ملا کر وہ روایتِ دانشوری کو ٹھوس بنیادیں فراہم کر دیتے ہیں۔ دانشوری کی اس روایت نے فراق کی وسیع ذہنی دلچسپیوں کے ساتھ مل کر ان کی تنقید کو حیات آفریں تازگی اور حیات و کائنات کے بنیادی مسائل تک رسائی بخشی ہے۔ یہ روایت ان کے انٹرویوں میں، ان کے خطوط میں، ان کی گفتگو میں، ان کی تقریروں میں ہر جگہ ملتی ہے اور یہی وہ قوت ہے جس نے ان کی تنقید کو توانائی دی ہے۔ "من آنم" میں یہ روایت اور ابھر کر سامنے آئی ہے۔ پانچویں دہائی میں جب پاکستان میں اسلامی ادب کی بحث چھڑی تو فراق نے کھل کر اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا۔ فراق نے لکھا کہ : "اسلامی ادب کے فقرے میں لفظ اسلامی کو ایک ایسا معجزہ سمجھا گیا ہے جو نسلی و مقامی یا جم جموعی کی خصوصیتوں کو مٹا کر رنگا رنگ زندگی کو ایک رنگ میں رنگ دے گا۔" [۳۶] ...... بڑا ادب کسی قوم کے اپنی کھال میں مست رہنے کا ادب نہیں ہوتا۔ اس میں آفاقیت و مقامیت کا سنگم ہوتا ہے۔" [۳۷]

"اردو غزل گوئی" [۳۸] میں فراق نے ماہنامہ "کلیم" میں غزل کے خلاف لکھے جانے والے

مضمون کا جس مدلل اور دانشورانہ انداز میں جواب دیا ہے یوں معلوم ہوتا ہے کہ ادب کا ایک مزاج داں عالم ڈاکٹر غزل کے اسرار و رموز کی تہیں کھول کر اس طور پر دکھا رہا ہے کہ غزل کی وسعتیں اور وہ پہلو جو نظروں سے پوشیدہ تھے کھل کر سامنے آگئے ہیں۔ اس بحث نے غزل کے احیاء میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اسی دانشورانہ انداز نظر سے فراقؔ نے تنقید کو سلیقہ عطا کیا ہے اور تنقید کے رشتے زندگی اور کائنات کے بنیادی مسائل سے قائم کر دیے ہیں[38] "حقیقی شاعری اس شاعری کا نام ہے جو عظمتِ حیات و کائنات کا احساس کرائے" "جو دنیا کو اتنی بڑی محسوس کرائے جتنی بڑی معمولی شعور کے انسان کو وہ محسوس نہیں ہو سکتی" "محض جذبات خواہ وہ کتنے ہی حسین ہوں بلند شاعری کے لیے کافی نہیں ہیں بلکہ جذبات فکرِ محض کا جزو بن جائیں یا خالص فکر بن جائیں تو بڑی شاعری جنم لیتی ہے۔ کسی قوم کی تاریخ کے وہ ابواب جن میں قومی زندگی، بلند فکریات کی منزل سے گزر رہی ہے انہیں ابواب کا قیمتی ترین حصہ بڑی عظمت شاعری ہے" "قومی زندگی کے ارتقاء کا نغمہ حقیقی شاعری ہے۔ انفرادی زندگی کے جذبات بھی قومی زندگی کی عظمت سے ہی عظمت حاصل کرتے ہیں"[39] یہ سب وہ باتیں ہیں جو اردو تنقید میں دانشورانہ سطح پر اس سلیقے سے بیان ہوئی ہیں کہ ہمارے ادبی کلچر کا حصہ بن گئی ہیں۔

فکر و خیال اور اقدار و شعور کو فراقؔ اس طور پر بیان کرتے ہیں کہ اس میں کسی قسم کا ابہام نہیں رہتا۔ رمیش نے لکھا ہے کہ فراقؔ نے انہیں بول کر انگریزی میں خط اور پھر پتا لکھوایا۔ دیکھا تو پتے میں "آر" "وی" پڑھا جاتا تھا۔ فراقؔ کا ناریل چٹخ گیا۔ انہوں نے لفافہ پھاڑ ڈالا اور کہنے لگے "ہرگز یہ بدتمیزی میں برداشت نہیں کر سکتا۔ ایک حرف دوسرے حرف کی طرح نہیں پڑھا جانا چاہیے"[40] یہی ان کا مزاج تھا اور یہی چیز ان کی تنقیدی فکر کی بنیادی خصوصیت ہے۔

●●

حواشی

[1] نیا دور لکھنؤ، شمارہ مارچ اپریل، مئی ۱۹۸۳، ص ۱۹۸، "فراقؔ اپنے گھر میں" از: رمیش چندر دویدی

[2] من آنم، فراقؔ گورکھپوری، ادارہ فروغ اردو ۱۹۶۳ء لاہور، ص ۷۴۔

[3] ایضاً، ص ۷۴ - ۷۵

[4] ایضاً، ص ۱۲۱۔

[5] ایضاً، ص ۸۹

[6] ایضاً، ص ۱۰

[7] ایضاً، ص ۵۱

[8] ایضاً، ص ۱۱

۹؎ ایضاً

۱۰؎ ایضاً، ص ۱۳۔

۱۱؎ ایضاً، ص ۵۳

۱۲؎ نیا دور لکھنؤ، شمارہ مارچ، اپریل، مئی ۱۹۸۳ء، ص ۲۰۰۔

۱۳؎ من آنم، ص ۱۳؛

۱۴؎ ایضاً

۱۵؎ من آنم، ص ۶۹،

۱۶؎ ایضاً، ص ۱۳۔

۱۷؎ ایضاً، ص ۶۹

۱۸؎ نیا دور شمارہ مارچ، اپریل، مئی، لکھنؤ ۱۹۸۳ء، ص ۱۸۸۔

۱۹؎ ایضاً، ص ۱۹۵

۲۰؎ ایضاً، ص ۱۹۲

۲۱؎ جھلکیاں، مرتبہ، سہیل عمر، ص ۱۱۰، مکتبہ اسلوب کراچی ۱۹۸۱ء

۲۲؎ اندازے، فراق گورکھپوری، ص ۱۲، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۶ء

۲۳؎ ایضاً، ص ۱۱ ۔ ۱۲۔

۲۴؎ کلچر اینڈ انارکی، از میتھیو آرنلڈ، ص ۴۲

۲۵؎ اردو کی عشقیہ شاعری، فراق گورکھپوری، ص ۱۳۵، سنگم پبلشنگ ہاؤس الہ آباد ۱۹۴۵ء

۲۶؎ من آنم، ص ۱۹۔

۲۷؎ دیکھیے 'اندازے' ذوق از ص ۱۰۱-۱۰۲، حالی از ص ۲۲۵-۲۴۰، لاہور ۱۹۵۶ء

۲۸؎ 'اندازے' الہ آباد ۱۹۵۹ء، ص ۴۸-۴۹،

۲۹؎ اردو غزل گوئی، ص ۳-۴، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۵ء

۳۰؎ اردو کی عشقیہ شاعری، ص ۱۸۔

۳۱؎ ایضاً، ص ۱۲۰ - ۱۲۱۔

۳۲؎ ایضاً، ص ۱۲۰ تا ۱۲۷۔

۳۳؎ نئی تنقید، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۱۸۸ - ۱۹۹، کراچی ۱۹۸۴ء

۳۴؎ اردو کی عشقیہ شاعری، ص ۱۲۷-۱۲۸

۳۵؎ اندازے، ص ۲۴۸-۲۴۹ ـــــ لاہور

۳۶؎ من آنم، ص ۱۲۵۔

۳۷؎ ایضاً، ص ۱۲۹۔

۳۸؎ اردو غزل گوئی، فراق گورکھپوری، ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۵۵ء

۳۹؎ من آنم، ص ۹۹

۴۰؎ نیا دور لکھنؤ فراق نمبر، ص ۱۸۳۔

آصف فرخی

پنجرہ پرندہ ڈھونڈتا ہے

لکیر کے فقیر، بندھے ٹکے روایتی اسلوب کے بجائے جدید انداز سے افسانہ لکھنے کی تاویلات ادبی صنف کے ارتقا، سے لے کر معاشرتی و سیاسی عوامل تک بہتیری کی گئی ہیں، لیکن ان میں سے جو بات میری سمجھ میں آتی ہے وہ یہ ہے کہ افسانہ نگاروں کو اب دنیا اور زندگی اسی طرح نظر آرہی ہے۔ گویا وہ زبانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ صاحب، یوں نہ لکھیں تو اور کیا کریں، زندگی کے انداز اور زمانے کے رنگ ڈھنگ اب یہی ہیں۔ سو اب یوں بھی ہے آدمی۔ یعنی افسانے کا پیرایہ تبدیل ہو کر جدید ہو جانا چاہیے، اس لیے کہ اب زندگی بدل گئی ہے۔ یہ تصوّر ہی کس قدر زبردست ہے اور اس کے بعد کسی بحث کی گنجائش ہی کہاں رہ جاتی ہے۔ میں تو اس دلیل کو بے چوں و چرا ماننے کے لیے تیار ہوں، حالاں کہ اس دعوے میں سے بڑی قدامت آتی ہے۔ یہ استدلال غالباً اتنا ہی پرانا ہوگا جتنا کہ فن میں نئے اور پرانے کی بحث، جتنا کہ تنقید کا اور شاید خود فنِ افسانہ کا وجود۔ لیکن میں افسانے میں جدیدیت کا اتنا قائل ہوں کہ اس کے حق میں روایتی دلائل بھی بلا تامّل قبول کر لیتا ہوں۔ نئے پن پر یہ اصرار بھی اب پرانی بات ہو گئی۔ افسانوی بیان میں جدیدیت کے برپا کردہ انقلاب کی راہ متعین کرنے والی افسانہ ساز و ناقدہ ورجینیا وولف (کومل اور حباب آسا) وقت کے اس لمحے کا تعین بھی کر دیتی ہے کہ دسمبر ۱۹۱۰ء کے آس پاس دنیا بدل گئی۔ ایسی انقلابی تبدیلی کے لیے اتنی واضح تاریخ کا تعین کیوں کر ممکن ہے! یہ لندن میں مابعد تاثراتی مصوّروں کی نمائش کی تاریخ ہے، اور اس کے بعد سے حقیقت کی سطحی اور سپاٹ عکاسی کا متبادل مل گیا، اور دنیا کو پرانے ڈھنگ سے پینٹ کرنا باسی اور از کار رفتہ معلوم ہونے لگا۔ دنیا بدلی، لوگ بدلے اور فن کا اسلوب بدلا۔ اس کے بعد سے دنیا کتنی بار بدلی ہوگی۔ کتنے روپ بھرے ہوں گے زندگی نے اور انسان کی حقیقت کس کس طرح جلوہ نما ہوئی ہوگی۔ آدھی رات کے سمندر پہ نرم نرم

چاندنی گھٹتی ہے بڑھتی ہے، موجوں پر شکلیں بنتی ہیں، بہتی ہیں۔ ہمارے لیے دنیا بدل بھی جاتی ہے اور مشکل بھی ہو جاتی ہے۔ اس احساس کا اظہار قرۃ العین حیدر نے ضمنی طور پر ایک جگہ کیا ہے اور اس بات کو ایک وسیع تر تناظر میں دیکھا ہے، جو مجھے توجہ طلب معلوم ہوتا ہے اس لیے کہ میں افسانہ نگاروں کو ان کے طرزِ احساس سے جاننا اور پہچاننا چاہتا ہوں۔ افسانے پر اپنی اکلوتی تحریر میں ——— جو تمام اہم تنقید کی طرح ACCIDENTAL اور INCIDENTAL معلوم ہوتی ہے۔ انہوں نے افسانے اور دنیا کے اس تعلق کے حوالے سے ایک جگہ لکھا ہے کہ "لیکن ۴۸ء تک پہنچتے پہنچتے دنیا بدل چکی تھی۔" اور اس وجہ سے ایک نئی طرح کے افسانے کے ظہور پذیر ہونے کا جواز فراہم ہو گیا۔ دنیا پھر آگے بڑھتی ہے، اور مضمون اپنے نقطۂ اختتام کو یوں پہنچتا ہے:

> "دنیا روز بروز مشکل تر ہوتی جا رہی ہے۔ ہم الفاظ اور اصطلاحات اور نظریات اور خیالات اور واقعات کے سیلاب میں گھرے ہوئے ہیں۔ ان کا انتخاب ہمارا کام ہے۔ اگر ہم نے ادب کی تجارت نہیں شروع کر دی ——— اور یہ عالم گیر تجارت کا دور ہے ——— تو ہم اچھے فن کار ثابت ہو سکیں گے۔
>
> مرتے وقت گوئٹے کے آخری الفاظ تھے ——— اور روشنی ———!"

زندگی بدل گئی اور دنیا بہت مشکل ہے ——— افسانہ ہمیں بتاتا ہے کہ کتنی مشکل اور کس طرح ——— ہمیں انتخاب کرنا ہے۔ روشنی مدھم ہوئی، اندھیرا امڈ آتا ہے اور ہمیں انتخاب کرنا ہے۔ فن اور زندگی کا دارومدار اسی فیصلے پر ہے۔ مورخ اور تاریخ کی فلسفی HANNAH ARENDT نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "لفظ اور عمل سے ہم اپنے آپ کو دنیائے انسان میں داخل کرتے ہیں، اور یہ داخلہ ایک نئے جنم کی طرح ہے۔"

اس عمل تداخل میں ——— جس کی جنسی، سیاسی، OVERTONES الفاظ سے چھلکی پڑ رہی ہیں ——— ہمارا فیصلہ مضمر ہے۔ وہ فیصلہ جو ہم اپنے بارے میں دنیا کو سنانا چاہتے ہیں اور جس کی آواز واضح اور صاف نہ ہو تو پھر اپنے بارے میں دنیا کا فیصلہ سننے کے پابند ہو جاتے ہیں۔ فیصلے اور انتخاب کی اس گھڑی میں آدمی کس قدر اکیلا ہوتا ہے ——— اپنے سامنے اکیلا ——— کہ سوچ کر ہی جھرجھری آجاتی ہے: "میں اکیلا اور سہما ہوا، اس دنیا میں جو میں نے نہیں بنائی تھی۔" آج کی اس لحہ لحہ بدلتی اور مشکل سے مشکل تر ہوتی ہوئی دنیا میں، جہاں آئینہ

بڑھتے جارہے ہیں اور عکس سمٹتے جارہے ہیں، مجھے ایسا لگتا ہے کہ ایک پنک ڈر کی یہ جھرجھری افسانہ ہے 'بدلی ہوئی' دنیا میں جدید افسانہ۔

ڈر اور جھرجھری سے ذہن از خود کیرکے گورکی طرف مبذول ہوجاتا ہے کہ اس نے ایک مابعد الطبیعاتی کیفیت کو پہچانا اور اسے اپنے وجود کی حالت سمجھا۔ یہ دنیا میں اس کا داخلہ تھا ' دوبارہ داخلہ۔ کیرکے گورکے اس خوف کے سائے بہت گہرے اور دور دراز ہیں' اندھیروں میں گھات لگائے ہوئے عفریت کی طرح اپنے ناخن دکھلا کر ہمیں سہلاتے رہتے ہیں' اور یہ سب اس وجہ سے کہ کیرکے گور نے بڑی وضاحت اور تفصیل کے ساتھ اپنی کیفیات کو قلم بند کیا۔ اس کی باقاعدہ ' فلسفیانہ تصانیف کے علاوہ اس کی بیاض' روزنامچے' دستاویزات اور خطوط اس بیانِ احوال کو مکمل کرتے ہیں' اتنا مکمل کہ ہم اسے ایک کردار بنتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ اس کا تخلیق کردہ افسانوی کردار جو وہ خود ہے' مگر کوئی اور بھی ہو سکتا ہے —— یہ امکان بھلا کچھ کم ڈراؤنا ہے؟ شاید ہم بھی ہوسکتے ہیں۔ مگر کیرکے گور کے پاس واپسی کا راستہ تھا کہ وہ اپنے آپے میں ہے اس کی جون سلامت ہے اور وہ اپنے بارے میں اپنا بیان لکھ رہا ہے۔ فرانز کافکا کے پاس تو یہ امکان بھی نہ رہا کہ اپنے بارے میں لکھتے لکھتے وہ کردار اور واقعات گھڑنے لگتا۔ فرانز کافکا ' فرانز' جوزف (مقتول شہزادہ)' جوزف' جوزف ک .....

کافکا جو اس ڈر اور جھرجھری کا نقطۂ عروج (CLIMAX) ہے ' کافکا جو جدید افسانے کا لب لباب ہے' کافکا نے اس طرح لکھا کہ ہم اسے لکھتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں۔ وہ سسی فس کی طرح تا عمر لکھنے کے اس عمل کو سر انجام دیے جانے پر مجبور رہے' بلکہ مرنے کے بعد بھی۔ وہ اس عمل میں مصروف ہے۔ وہ ایک کتاب کی طرح کھلا ہوا ہے وہ اپنے روزنامچے میں مختلف اندراجات کر رہا ہے' قصے' کہانیوں کی مختلف صورتیں گھڑ رہا ہے یا پھر خود آگے سے بڑھ کر عذاب بنے ہوئے وہ خطوط لکھ رہا ہے جو شاید اس کا واحد مکمل ناول ہیں۔ وہ آپ اپنی کہانی بن گیا ہے۔ کافکا مجھے اس عہد کی مرکزی' فنی دستاویز معلوم ہوتا ہے۔ ڈبلیو' ایچ' آڈن کے بقول:

> " اگر کسی ایسے مصنف کا نام لینا پڑے جو ہمارے عہد سے اسی قسم کے تعلق کے قریب تر پہنچتا ہے جو دانتے' شیکسپیئر اور گوئٹے کو اپنے عہد سے تھا' تو پہلا نام جو ذہن میں آئے گا وہ کافکا کا ہوگا۔"

ظاہر ہے کہ کافکا' سب سے پہلے کافکا' صرف کافکا' مگر پورا کافکا۔ مجھے لگتا ہے کہ اس کے روزنامچے' بیاض اور خطوط بھی اس کی افسانہ سازی سے علیحدہ نہیں۔ بروزنامچے کے حاشیے پہ بنائی ہوئی آڑی ترچھی لکیر آ

ادھوری شبیہیں اور شکلیں، ڈراؤنے خواب اور اندیشے، سرسری خیالات، یہ یاد داشت اور بالکل ذاتی نوعیت کے اندراجات جو اس قدر نجی ہیں کہ معمّا معلوم ہوتے ہیں، یہ سبھی اس کی افسانوی دنیا میں شامل ہیں، اس کی تکمیل کرتے ہیں۔ شخصی نوعیت کی تحریروں اور باقاعدہ 'باضابطہ افسانوں' کے درمیان فصیل کھینچنا اور خطِ امتیاز قائم کرنا بے حد مشکل بھی ہے اور شاید بے سود بھی۔ کافکا نے خود اپنی بعض تحریروں کے بارے میں کہا کہ "یہ محض ذاتی قسم کے شذرے یا حاشیے پر بنائے ہوئے DOODLES سے زیادہ کچھ نہیں۔" (کافکا کے بعد سے جدید افسانے نے DOODLE کے طور پر بھی اپنی ہستی کو قائم کرنا سیکھ لیا ہے۔ اپنی ہستی ہی سے ہو، جو کچھ بھی ہو.....) کون کہہ سکتا ہے کہ مکمل اور خود کفیل نظر آنے والی افسانوی تحریریں بھی فی الاصل بے حد ذاتی نوعیت کے اندراجات نہیں ہیں؟ اسی لیے تو کافکا نے اپنے مسوّدے میکس براڈ کے حوالے کر دیے تھے اور وصیت کی تھی کہ "جو کچھ میں اپنے پیچھے چھوڑ کر جا رہا ہوں اسکے ایک ایک صفحے کو پڑھے بغیر جلا دیا جائے۔" شاید اسے احساس تھا کہ یہ تحریریں اس کے ذاتی حوالے کے بغیر ادھوری ہیں۔ میکس براڈ خود ادیب ہونے کے خبط میں مبتلا تھا مگر ٹیلنٹ رکھتا تھا، کافکا کی ہمدمی بھی نہیں سہار پایا [تہیں گر ہمدمی آساں نہ ہو یہ رشک کیا کم ہے + نہ دی ہوتی خدایا آرزوئے دوست دشمن کو] سے کے کافکا کی تحریروں کو چھاپ دیا۔ کافکا کی آتما کو پھر چین کہاں آیا ہوگا۔ اس کی وصیت کی خلاف ورزی کا خمیازہ جدید افسانہ ہے۔

کافکا جدید ادب کا مجرم ضمیر ہے۔ نقاد اس خلش کی خدا معلوم کیا کیا تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ کافکا کا افسانہ ایک ایسا ڈراؤنا خواب ہے جس کی بے پناہ تعبیریں ہیں اور اس کی کثرتِ تعبیر سے خواب پریشاں ہوگیا ہے۔ افسانہ نگار کے پس از مرگ کا یہ سلسلۂ تنقید اس کی بد دعا ہے یا آخری اور انتہائی IRONY۔ مگر اب اسے اپنی افسانہ خوانی کی ایسا سے کیا غرض:

> ؎ کمرے ہے صرف بہ ایمائے شعلہ قصّہ تمام
> بطرزِ اہلِ فنا ہے فسانہ خوانیٔ شمع

وہ ساری عمر لکھنے کے عمل میں گرفتار رہا، مگر اپنی تحریروں کو وہ آخری تجزیے میں کیا سمجھتا رہا؟ ممکن ہے کہ وہ یہ نہ چاہتا ہو کہ اس کی تحریریں جلا دی جائیں۔ ممکن ہے کہ وہ ان کے انجام کی طرف سے یکسر لاپرواہ ہو گیا ہو ــــ چھپیں یا جائیں جہنّم میں، میری بلا سے۔ ممکن ہے کہ وہ اپنے ذاتی حوالے کے بغیر ان کا وجود تصوّر ہی نہ کرنا چاہتا ہو۔ ممکن ہے وہ اپنی ذاتی، شخصی معنویت سے آگے

تحریروں کے مفاہیم میں الجھا ہی رہنا چاہتا ہو اور افسانہ اس کے لیے ایک شخصی ابتلاء، فنائی تو اقرارات کے طور پر اہم ہو۔ فلابیئر نے کہا تھا کہ مادام بواری ـــــ وہ تو میں ہوں" کافکا اس سے بھی آگے معرفت کے اگلے درجے پر پہنچ چکا تھا۔ وہ آپ ہی اپنا کردار بن گیا۔ "فرانز کافکا، میں تو وہ ہوں" اس کے روزنامچے ان کردار کی تشکیل و تعمیر کا افسانہ ہیں، کافکا وہ افسانہ نگار ہے جسے ہم ARENDT کی اصطلاح میں اپنے عمل و عمل سے دنیا میں داخل ہو کر نیا جنم لیتے ہوئے دیکھ رہے ہیں۔ اس عمل کی اس طرح مرحلہ وار اور اس درجے تفصیل بھلا ہمیں اور کس افسانہ نگار کے بارے میں معلوم ہے۔ کافکا کی تحریریں، خواہ افسانوی ہوں یا شخصی، اس جنم کا افسانہ ہیں۔ ہماری نظروں کے عین سامنے یہ کایا کلپ (METAMORPHOSIS) ہو رہی ہے۔ جو اس کو غور سے دیکھے گا، وہ خود بدلا جائے گا۔

کافکا کی اپنی زندگی کی تفصیلات بھی جز و افسانہ ہیں۔ شخص اور کردار کے مابین جو فرق ہے وہ جدید افسانے کی کشمکش ہے، ایک کا دوسرے میں مبدل ہونا (قلب ماہیت) جدید افسانے کا ارتقاء ہے برطانوی نقاد میلکم بریڈ بری نے اسے تقدیر کی بوالعجبی قرار دیا ہے کہ کافکا جیسا PRIVATE، تنہائی پسند، خود گرفتہ ادیب، جو تمام جدید ادیبوں کے مقابلے میں زیادہ پُر اسرار معلوم ہوتا ہے، اس دور کا سب سے زیادہ طاقتور اور ہولناک ادیب بن جائے، ایسا ادیب جو اس دور کی ابتلا کا پیغمبر معلوم ہوتا ہے۔ کافکا کے بارے میں لکھی جانے والی تنقید تو اب انڈسٹری کا درجہ اختیار کر گئی ہے، پھر بھی اس کی تفہیم و تعبیر کا دریا نہیں تھمتا۔ اس کی تازہ ترین اور ضخیم سوانح میں پروفیسر فریڈرک کارل نے کافکا کے "نمائندہ پن" پر بہت زور دیا ہے۔ اس کتاب میں ثابت کیا گیا ہے (گویا اب بھی ثبوت کی ضرورت تھی) کہ کافکا بیسویں صدی کا بھرپور نمائندہ ہے اور ایک پورے دور کے سیاسی واقعات اور سماجی رویے ثقافت کا بحران ـــــ مثلاً آسٹرو ہنگرین سلطنت کا زوال، مشرقی و وسطی یورپ کے یہودیوں کی اجتماعی ابتلاء، ثقافتی اقلیتوں کا خوف، آنے والے HOLOCAUST کی پیش اندیشگی، ریاست کا جبر اور منظم دہشت کی شکلیں، VICTIMS کی بندگی، بے چارگی وغیرہ ـــــ سمٹ کر کافکا کی تحریریں بن گئے ہیں۔ پروفیسر صاحب کا تجزیہ بڑا مکمل ہے اور اس برق خنداں نما کی تصویر کشی میں بہت کامیاب جو کافکا کے لیے صبح وطن تھی۔ مگر کافکا کے نمائندہ پن پر یہ اصرار مجھے جزوی صداقت معلوم ہوتا ہے یہ تمام عناصر اپنی جگہ درست سہی، اس پورے تناظر کو کافکا کی ذاتی، شخصی واردات سے ہم آہنگ اور منسلک کر کے ہی دیکھنا چاہیے۔ ذاتی صورت حال کے بغیر سیاسی و سماجی پس منظر کا ذکر کافکا کے ضمن میں ادھورا ہے

کافکا کا بیہ ذاتی ویژن اور اس کا شخصی کرب اس کے فن کی وہ بنیاد ہے جس سے صرف نظر کرکے ہم کوئی وسیع تر معنیاتی دائرہ قائم نہیں کر سکتے۔ افسانے کا تمام تر ذاتی اور شخصی بلکہ داخلی عنصر ہی اس کے آفاقی مفاہیم کو آشکار کر رہا ہے۔ جلاوطنی کی ہر اس ایک مستقل خلش اور ALIENATION کی کیفیات کافکا کی واردات کے وہ عناصر ہیں جن سے اس کی ادبی حیثیت نمو پاتی ہے۔ شاید وہ خود بھی اپنے وجود کی اساس، اپنی زندگی کا جوہر ترکیبی اسی میں پاتا تھا اور اس کے بغیر اپنی ادبی حیثیت کو کچھ نہیں سمجھتا تھا۔ فگار انگلیاں اور خوں چکاں خامہ، کافکا کے ادب کے ساتھ شامل ہیں۔

داخلی معنویت اور آفاقی مفاہیم کے درمیان ایک نقطۂ اتصال پر کافکا کا افسانہ واقع ہے۔ بال سے باریک اور تلوار سے تیز اس پل صراط پر نقادوں کے قدم فوراً ڈگمگا جاتے ہیں، مگر افسانہ نگار کے قدم نہیں اکھڑتے۔ وہ تو اس سے گزر کر ایک نئی سمت رواں ہو جاتا ہے، ممنوعہ چوتھی کھونٹ اتر جاتا ہے۔ اس سفر میں وہ اصناف اور اسالیب کو اُلٹ پلٹ کر بھی دیکھتا ہے۔ اپنی زندگی کے واقعات پر غور و خوض کرتے رہنے اور ان میں معنویت کی جستجو کرتے رہنے کی جستجو اسے روز نامچے سے افسانچے اور اس سے آگے ناول، حکایت [PARABLE]، مقولے [APHORISM] تک لے جاتی ہے۔ وہ جس صنف کے پاس پہنچتا ہے، اسے اپنے کرب کا حامل بنا دیتا ہے۔ افسانہ ہزار جلوہ ہے۔ کہانی بار بار روپ بدلتی ہے۔ افسانہ نگار سراپا چشم تماشا ہے نظر کی حیرانی نہیں تمام ہوتی۔

> مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
> جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

یہ اور بات ہے کہ کافکا کے بہت سے شارح، کمندے پر جال رکھے اس عنقا کو پکڑنے کی کوشش میں معروف نظر آتے ہیں۔

کافکا کا افسانہ اس کی اپنی کہانی ہے۔ وہ کہانی جس کی شیرازہ بندی اس نے لمحہ لمحہ کی ہے۔ سرگزشت ہونے کے باوجود یہ افسانہ ہی ہے۔ خود نوشت یا تاثراتی انشائیہ نہیں۔ کافکا کی تحریروں میں خود سوانحی اشارات کی کثرت پر چیں بجبیں ہو کر اسے "مریضانہ داخلیت پسندی" کا شکار قرار دینے والوں کو اس کے تازہ ترین مترجم میلکم پاسلے کا یہ انتباہ یاد رکھنا چاہیے کہ یہ تحریریں محض اتنی محدود نہیں ہیں۔ یہ واردات قلبی ہے، آپ بیتی ہوئی ہے، مگر اس کی افسانویت مسلم ہے۔ کافکا اپنا ذکر چھیڑتا ہے اور بیچ میں دنیا آجاتی ہے۔ وہ ایک اقلیم سے دوسری اقلیم میں اس طرح آتا جاتا رہتا ہے کہ تفاوت کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ وہ کس طرح پار اترتا ہے،

ں کی مثالیں ڈائری میں جابجا موجود ہیں۔ ستمبر ۱۹۱۱ء میں مختلف تاثرات، اپنے باپ کے بارے میں ایک خواب اور گوناگوں باتیں [" اے لمحہ حیرت انگیز، ماہرانہ صورت، اجڑتے ہوئے باغ ..."] لکھتے لکھتے، یہ فقرہ درج کرتا ہے :

۲۲، ستمبر : کچھ نہیں ۔

یہ لا متناہیت کا احساس ہے یا ذات کا خلا، حکایت مختصر ہے یا بے کاری بے زاری کے کسی لمحے میں صفحے پہ یوں ہی کھینچی ہوئی چند لکیریں، ان میں سے کوئی بات نہیں یا یہ سب باتیں؟ اگلا اندراج ۲۵، ستمبر کا ہے، اور اگوچے پاسلے نے اپنے دیباچے میں صرف آخری فقرہ دہرایا ہے، یہ پورا ٹکڑا اپنی جگہ بہت اہم ہے :

" مجھے اب بھی 'نفسیاتی ڈاکٹر' جیسی تحریروں سے ایک عارضی تسلی سی ہو سکتی ہے بشرطیکہ میں اب بھی ایسی چیزیں لکھ سکوں (بالکل ناقابلِ تصوّر) مگر خوشی اسی وقت (ہوگی) جب میں دنیا کو بلند کر کے وہاں تک لے جاؤں جو خالص ہے، حقیقی ہے اور اٹل ہے۔"

کافکا بالکل ہی تجریدی تصوّر تک آپہنچا ہے۔ اور اس کا مقصد پاسلے کے بقول، یہ ہے کہ وہ محض ذاتی اور انفرادی کیفیات و احساسات میں سے انسانی وجود کے اساسی و اساطیری نقوش اخذ کر سکے۔ کافکا کی ایک اور تعبیر! پُراسرار مقدمے کے فردِ جرم میں شاید یہ شق بھی شامل ہو گئی ہے کہ کافکا جو کچھ بھی کہتا ہے، ہم ایسے لوگ محدّب شیشے لے کر اس کے علامتی مفاہیم تلاش کرنے میں جُٹ جاتے ہیں۔ ضرورت سے زیادہ معنویت تلاش کر نکالنے کے الزام کے باوجود، مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہاں کافکا نے اپنی افسانہ سازی کا بنیادی عمل نمایاں کر دیا ہے۔

اس نے اپنی ڈائری میں لکھا : "اگر کوئی اور مجھے دیکھ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ مجھے بھی خود کو دیکھنا پڑتا ہے؛ اور اگر مجھے کوئی نہیں دیکھ رہا تو مجھے اپنے آپ کو بہت غور سے دیکھنا پڑتا ہے۔" اس دیکھنے کے پیچھے بہت افسانے بنتے ہیں۔ اس کی ڈائری اس کے احساسات کے خفیف اور نازک ارتعاش کو بھی دستاویزی حیثیت دے دیتی ہے، اس کی بدلتی ہوئی کیفیتیں، مزاج، مصروفیت یا جو کچھ بھی ذہن کے پردے پر اپنا عکس ڈالتا ہے، اس ڈائری میں محفوظ ہو جاتا ہے۔ مگر یہ ڈائری، حد سے زیادہ تنہائی پسند ذات کی داخلیت کو مزید تقویت نہیں پہنچاتی۔ اس کے صفحات میں کافکا اپنے آپ سے جدا ہوتا ہوا بھی نظر آتا ہے۔ وہ اپنا نظارہ باہر سے بھی کر رہا ہے، وہ اپنے آپ کو فاصلے سے IRONY کے ساتھ بھی دیکھ رہا ہے کہ جیسے وہ کوئی اور ہو۔ وہ اپنے آپ سے غیر ہوا جا رہا ہے۔ وہ "میں" کے بجائے "ک" بنتا جا رہا ہے۔ ہم اس کایا کلپ کے

یعنی شاہد ہیں۔

یہ تبدیلی کافکا کی افسانہ سازی کا ہی نہیں بلکہ جدید افسانے کے لیے بھی بڑا اہم عمل ہے مگر میں اسے بھی کافکا کی کہانی کے طور پر ہی کہہ سکتا ہوں، کہانی جو عین حقیقت ہے، جس کے آگے تنقید بھی ہیچ اور ہماری کیا حقیقت۔

یہ بصیرت بھی کہانی کے متن میں دبی ہوئی ہے۔ کافکا کے افسانے "دیہات میں شادی کی تیاریاں" کے دو مسوّدے موجود ہیں، اور کافکا کے مجموعوں میں یہ افسانہ دونوں صورتوں میں شائع کیا جاتا ہے۔ میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ محض حادثہ نہیں ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار ایڈورڈ رابان نام کا ایک شخص ہے جو راہداری میں سے نکل کر آیا ہے اور دیکھتا ہے کہ بارش ہو رہی ہے۔ وہ آتے جاتے لوگوں کو دیکھ رہا ہے۔ وہ تھک چکا ہے۔ پہلے مسوّدے میں، وہ دروازے کے پاس کھڑی ہوئی ایک عورت کو دیکھتا ہے جو اسے حیران نظر آ رہی ہے:

"اچھا" اس نے سوچا۔ "اگر میں اسے پوری کہانی سنا سکوں تو اس کی حیرت ختم ہو جائے گی۔ دفتر میں آدمی کو اتنا دیوانہ وار کام کرنا پڑتا ہے کہ بعد میں چھٹی سے بھی صحیح طور پر لطف اندوز نہیں ہوا جا سکتا۔ مگر اتنا سارا کام کر گزرنے کے بعد بھی آدمی کا یہ حق نہیں بنتا کہ سبھی اس کے ساتھ محبت سے پیش آئیں۔ اس کے برخلاف، آدمی اکیلا ہے، سراسر اجنبی، اور محض معمولی تجسس کا سزاوار۔ اور جب وقت تک تم "میں" کے بجائے "ایک آدمی" کہہ سکتے ہو تو اس سے بڑی کوئی اور بات نہیں، اور تم بہت سہولت کے ساتھ کہانی سنا سکتے ہو، مگر جوں ہی تم اپنے سامنے اعتراف کر لیتے ہو کہ یہ تم ہی ہو، تو تمہیں ایسا لگتا ہے کہ تم مبہوت ہو گئے ہو، اور بے حد دہشت زدہ ہو جاتے ہو۔"

اس اقتباس میں، شخصِ اوّل مفرد بڑی روانی کے ساتھ شخص سوم سے بدل جاتا ہے۔ شخصِ اوّل سے شخصِ سوم کی یہ کایا کلپ، نہ تو آوازوں کا انتشار ہے نہ صرف و نحو کی کرتب بازی۔ یہ تبدیلی جدید افسانے میں خود آگہی کا ایک اہم لمحہ ہے ـــــ اتنا ہی اہم کہ شاعری میں آرتھر راں بو کی دریافت کہ "میں" غیر ہے۔

اس مقام پہ ایک آدمی کے/میرے قدم رک جاتے ہیں۔ میں ٹھٹھک جاتا ہوں، مبہوت اور دہشت زدہ۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ یہاں کافکا، اردو کے موجودہ افسانہ نگاروں کو بڑا اہم سبق یاد دلا رہا ہے، وہ سبق جسے آج کے افسانہ نگار بھول چکے ہیں۔ اردو افسانے میں یہ رجحان بڑھتا جا رہا ہے کہ افسانہ اپنے لکھنے والے کے ذاتی و شخصی تاثرات کا ایک ڈھیر بن کر رہ جائے۔ لجلجے اور بے جان تاثرات جنہیں ایک سرسری، مصنوعی واقعہ

کی کسوٹی پر زبردستی ٹانگ دیا گیا ہے۔ تکنیک اور بیانیے میں ماہرانہ ہنرمندی کی کارفرمائی ظاہر کرنے کے بجائے وہ ایک گھڑے گھڑائے سانچے میں بنائی ہوئی جیلی کی طرح معلوم ہوتے ہیں۔ انشائیے جیسے پلپلے افسانے بکثرت تیار کیے جانے لگے ہیں اور اپنی علامتی تجریدی صورت پر داد طلب بھی ہیں کہ انہیں جدیدیت کے نام پر تیار کیا جاتا ہے اور جواز یہ دیا جاتا ہے کہ دنیا بدل گئی "افسانہ کیوں نہ بدلے۔ اگر افسانہ نگار کی ذاتی زندگی میں برپا خلفشار ہی جدید افسانے کا نقطۂ آغاز ہے، تو پھر کافکا کی خود آگہی میں بڑی معنویت ہے۔ اس نے لکھا تھا:

"ایک ادیب کے طور پر میرا جو انجام ہوگا، وہ بڑی سیدھی سادی بات ہے۔ اپنی خواب ناک باطنی کیفیت کی تصویر کشی کرنے کی جو میری صلاحیت ہے، اس نے باقی تمام باتوں کو پس منظر میں دھکیل دیا ہے۔ میری زندگی بری طرح مرجھا گئی ہے، مگر اب کوئی اور چیز مجھے مطمئن نہ کر سکے گی مگر اس تصویر کشی کے لیے اپنے اندر جس قوت کی ضرورت ہے، مجھے اس کے حصول کا یقین نہیں۔"

خواب ناک باطنی کیفیات اور اپنے اندر کی وہ طاقت جس پہ اعتبار بھی نہیں کیا جا سکتا، کافکا کے ساتھ دوگونہ مشکلات ہیں مگر اس کا کمالِ فن یہ ہے ——— ہنری جیمز اور تھامس مان کی طرح نہیں، بلکہ جوئس کی طرح، پروست کی طرح، ورجینیا ولف کی طرح ——— وہ اس مشکل سے اپنا افسانہ اخذ کرتا ہے۔ کافکا کے روزنامچوں اور افسانوں سے مترشح ہے کہ جدید افسانے کا خمیر دروں بینی سے اٹھتا ہے، مگر یہ دروں بینی بے سمت اور بے ہیئت نہیں، افسانہ تخیل کی آوارہ خرامی یا نفیس لامرکزیت کے اظہار تک محدود نہیں۔ اگر محض اپنی جولانیٔ طبع کی نمائش مقصود ہے تو اس کے لیے افسانے تراشنے کی زحمت اٹھانا کیا ضرور ہے۔ ایسے کاموں کے لیے انشائیہ موجود ہے، جو اس دن کام نہ آیا تو پھر کب آئے گا۔ افسانے کی سرنوشت میں تو کچھ اور لکھا ہے، اس صنف کے امکانات، اس کی افادیت اور نوعیت بالکل مختلف ہیں اور بقدرِ ظرف، ورنہ یہ زمین اتنی محدود اور خراب نہیں جتنی کہ انشائیے کے ڈھیرے پر چڑھے ہوئے افسانہ نگار سمجھتے ہیں:

~~ جا داد بادہ نوشی رنداں ہے شش جہت
غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

افسانے کی صنف کو بروئے کار لاتے ہوئے حقیقت کی جلوہ نمائی اور پیکر تراشی ممکن ہے وہ معلوم، مگر آج کی بدلی ہوئی دنیا میں جدید افسانے کی ایک اور افادیت ہے جو کافکا نے بتائی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اب افسانہ سازی اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنے کا ذریعہ ہے۔ غالباً بہترین اور سب سے زیادہ غیر شخصی ذریعہ۔ تنہائی

بے گانگی اور چاروں طرف اڈتے ہوئے خلا کے احساس نے یہ نئی صورت نکالی ہے۔ اپنی ہی واردات 'غیر' کا افسانہ بن کر سامنے آ رہی ہے۔ کیا کافکا نے یہ راز پا لیا تھا کہ اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنے کا مستند اور قابلِ اعتبار طریقہ یہی ہے کہ اسے کسی تیسرے شخص کا افسانہ بنا دیا جائے۔ افسانہ نگار کا جوہر خاص تو یہ ہے کہ وہ مختلف کرداروں پر گزرنے والی ابتلاء کو، ان کی واردات کو اتنا ذاتی اور شخصی بنا سکتا ہے کہ اس کا تاثر، روزنامچے کے براہ راست بیان میں کسی طور ممکن نہیں۔ بدلی ہوئی دُنیا اب ذاتی واردات میں بھی معروضیت، طنز، زہرخند، شدت مگر علیحدگی مانگتی ہے تو کافکا نے اپنے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کو بتا دیا ہے کہ یہ ماجرا کیا ہے۔

مگر یہ انکشاف ایک کوندے کی طرح لپکتا ہے، پل بھر کے لیے روشنی کا جھماکا اور پھر غائب۔ کافکا نے مسودے میں ترمیم کر لی۔ اب وہ افشائے راز کرتا ہوا، دہانِ زخم پر سے پردے اٹھاتا ہوا، ذات کے بےکس اکیلے پن سے بنا ہوا بیانیہ منسوخ ہوا۔ "دیہات میں شادی کی تیاریاں" کے دوسرے مسودے میں ایڈورڈ رابان راہداری میں نکلتا ہے، دروازے کے پاس آتا ہے، دیکھتا ہے کہ بارش ہو رہی ہے، اسے ایک عورت نظر بھی آتی ہے مگر وہ اسے پوری کہانی سُنانے کی کوئی خواہش اپنے اندر نہیں پاتا۔ کہانی آگے بڑھ جاتی ہے۔ اندر کے اکیلے پن کو نمایاں کر دینے والا بیانیہ، افسانہ سنانے کی خواہش اور سنا کر اس درد سے مداوا پانے کی حسرت ایک مضبوط غیر شخصی بیانیے کی تہہ میں پنہاں ہو گئی۔ چنگاری بھوبھل میں دبا دی گئی۔ اب دونوں مسودوں کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ناآسودہ خواہشیں کس طرح بیانیے کی بُنت میں آ جاتی ہیں۔ دونوں مسودوں کا تقابل بڑا معنی خیز ہے۔ اور رہا ہمارے ان تاثراتی انشائیہ زدہ افسانہ نگاروں کا سارا مسئلہ، تو وہ مجھے کافکا کے بس ایک افسانے کے مختلف مسودوں کے متنی مطالعے میں حاشیے یا فٹ نوٹ سے زیادہ معلوم نہیں ہوتا۔

پہلے اور تیسرے شخص کی وجہ سے بیانیے میں جو فرق آ جاتا ہے، اس فرق کو افسانے کی شعریات کے ساتھ ساتھ وجود کے مابعدالطبیعاتی مسئلے کے طور پر، کافکا کے بعد ہوسیو کورتازر نے دیکھا ہے۔ وہ ایک خاص قسم کے افسانے کا ذکر کرتا ہے جو 'نثری ساخت' سے مبرّا معلوم ہوتا ہے، اس لیے کہ ایسے افسانے کا اثر اور معنویت شاعری اور جاز موسیقی کی طرح تناؤ، آہنگ، اس کی اپنی نبض کی رفتار، متوقع مظاہر کے درمیان اچانک پن اور ایک ایسی مہلک آزادی کی کیفیت میں مضمر ہے کہ جسے ناقابلِ تلافی نقصان پہنچائے بغیر تبدیل نہیں کیا جا سکتا (یہ افسانہ ہے، دنیا تو ہے نہیں کہ ایک آن میں بدل جائے!) کورتازر کے مطابق ایسے افسانے

ان مٹ گھاؤ بن کر اس قاری پر مرتسم ہو جاتے ہیں جو انہیں سراہ سکتا ہے ـــــ یہ زندہ وجود ہیں، نامیاتی مخلوق ہیں، مکمل اور بند دائرے ہیں، اور باقاعدہ سانس لیتے ہیں ..... (مگر آہستہ کہ نازک ہے بہت کام ....)۔ مضمون کے آغاز میں، اپنے افسانوں میں شخصِ اوّل کے صیغے میں بیان کی ہوئی کہانیوں کی بہتات کا ذکر کرتے ہوئے کورتازر کہتا ہے کہ شخص سوم کا صیغہ بعض مرتبہ اپنی جگہ سے ہٹتے ہٹتے پہلے آدمی کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ کورتازر اس امر کی تفصیل میں چلا جاتا ہے کہ شخصِ اوّل کے وسیلے سے بیانیہ اور عمل کی ثنویت کو مٹایا جاسکتا ہے، اور اس کے ذریعے سے افسانے کو ایک مہر بند اور خودمختار دائرے کے طور پر REALIZE کیا جاسکتا ہے۔ یہ حکایت بے حد لذیذ ہے، مگر فی الوقت مجھے اس کا اہم ترین نکتہ وہ شخصِ اوّل معلوم ہو رہا ہے جو اپنی جگہ سے ہٹ کر کوئی تیسرا شخص بن چکا تھا۔ وہ اب ایک افسانے کا مکمل طور پر جزو بن چکا ہے اور اس درجہ کہ وہ یہ بھی بھلا چکا ہے کہ اس کا آغازِ کار ایک ایسے شخص سے ہوا تھا جو اپنے آپ سے اپنے بارے میں باتیں کرنا چاہتا تھا اور اس مقصد کے لیے اس نے ایک اور آدمی فرض کر لیا تھا۔ یہ آدمی کافکا کے روزنامچوں، افسانوں سے نکلا اور گرتا پڑتا ہوتا ہوا کورتازر تک جا پہنچا۔ اس راہ گم کردہ شخص سے ہماری پہلی ملاقات کافکا کے ہاں ہوئی تھی اور اب ہم جان گئے ہیں کہ اس کی آوارگی کی باقی ماندہ روداد جدید افسانے کا فنی سفر ہے۔

اس سفر میں دنیا کی طرح سب کچھ بدلتا ہے، خود کافکا میں بھی سمندر کی طرح جزر و مد آتے ہیں۔ اوّل اوّل، اسے تخیلاتی قسم کا کہانی کار سمجھا گیا، پو کے گاتھک مزاج کا FANTASIST۔ ممتاز شیریں نے "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں کافکا کے جس عنصر کا ذکر کیا ہے، وہ "رمزیت" ہے اور اس کی مماثلت اور اثر احمد علی کے بعض افسانوں میں نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ کافکا کی رمزیت اور عجیب و پُراسرار کیفیات پر بہت زیادہ زور دیا گیا ہے، اور ہمارے ہاں بعض لوگوں نے یہ سمجھ لیا کہ افسانے میں تہہ داری اور معنویت خلق کرنے کے لیے ایک مجہول سی ماورائیت پیدا کرنا لازمی ہے۔ کافکا کی تحریروں میں عجیب یا پُراسرار واقعات اس لیے متاثر کرتے ہیں کہ وہ انتہائی معمولی طریقے سے اور روزمرہ کی باتوں کے انداز میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ان واقعات کی پُراسراریت سے زیادہ ان کے گرد معمولی، روزمرہ زندگی کا چوکھٹا زیادہ دہشتناک ہے۔ بیانیے کا چوکھٹا کسی بھی حقیقت پسند ناول کی طرح شفاف اور روشن ہے۔ علامتی معنویت اور اشاریت کا یہ امکان ہمارے افسانے سے کہیں غائب نہ ہو جائے۔

کافکا کی بازیافت کا انتہائی اہم پہلو اس کا فنی رویّہ ہے۔ پاؤنڈ نے کہا تھا کہ شعر وہ شخص کہے جس کے لیے تنہائی ناقابلِ برداشت بن جائے۔ افسانے سے کافکا کی گہری وابستگی کا بنیادی محرک تلاش کرنا مشکل ہے، مگر اس کا سراغ مل سکتا ہے تو کسی افسانہ نگار کے عمل سے۔ کافکا کے ہم وطن افسانہ نگار ایوان کلیما کے تازہ ترین ناول "محبت اور کوڑا کرکٹ" میں مرکزی کردار ایک مصنف ہے جو کافکا پر مضمون لکھنے کے سبب حکومت کے عتاب میں آکر شہر پراگ کی سڑکوں کا خاکروب بنا دیا جاتا ہے۔ سڑکوں کی صفائی کے دوران بھی نہ اس کی دروں بینی کا سلسلہ ٹوٹتا ہے نہ کافکا کو پڑھنے اور اس پر غور کرنے کی عادت کم ہوتی ہے۔ اس ناول میں وہ ایک جگہ کہتا ہے:

> "لکھنے کی وجہ سے نہ صرف یہ کہ کافکا اپنے عذابوں سے محفوظ رہا، بلکہ اس کی وجہ سے اس کے لیے زندہ رہنا بھی ممکن ہوا.... کافکا کے لیے ادب کوئی خارجی شے نہیں تھا کہ جسے وہ اپنی ذات سے علیحدہ کر کے دیکھ سکے۔ لکھنا اس کے لیے عبادت تھا ـــــــ یہ ان چند بیانات میں سے ایک ہے کہ جن میں وہ بتاتا ہے کہ ادب اس کے لیے کیا تھا۔ وہ اس سوال کو ایک اور سمت لے گیا، عبادت کیا ہے؟ ایک ایسے شخص کے لیے اس کا کیا مفہوم ہے جسے کائنات کے کسی بھی خالق پر ایمان نہیں...... شاید لکھنے کے عمل کا یہی مفہوم اور یہی جوہر ہے: ہم اپنی بے حد ذاتی باتوں کا ذکر ایک ایسی زبان میں کرتے ہیں جو ایک طرف تو دوسرے انسانوں سے رجوع کرتی ہے اور دوسری طرف ایک ایسی "ذات" سے جو ہم سے بلند تر ہے مگر کسی نہ کسی بازگشت یا عکس کی صورت ہمارے اندر بھی زندہ و موجود ہے۔"

ایک بے عقیدہ شخص کی دعا جدید افسانہ بن جاتی ہے۔ اس دنیا کا افسانہ جو بدل گئی ہے۔ کافکا کے افسانے کے دیباچے میں ڈاکٹر نیرّ مسعود نے لکھا ہے کہ "کافکا کی تحریر پڑھ کر اسے (انسان کو) دنیا بدلی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔" دنیا اگر بدلی نہیں ہے تب بھی بدلی بدلی نظر آتی ہے۔ ٹی ڈبلیو اڈورنو کی تشخیص کے مطابق جس شخص پر ایک مرتبہ بھی کافکا کا پہیّا پھر گیا "وہ ہمیشہ کے لیے دنیا سے چین اور سکون کے تعلق سے محروم ہو گیا۔" یہ محرومی، بچھڑنے کا یہ قلق، دوبارہ سے تعلق قائم کرنے کی حسرتِ موہوم، اکیلے پن کا ہراس، خلاؤں میں گھات لگائے ہوئے دہشت اور تکلیف دہ حد تک واضح دنیا میں بے محور ہو کر رہ جانے کا خمیازہ اس سے افسانے لکھوائے جاتا ہے۔ کافکا نے ایک مقولہ اس طور لکھا: "ایک پنجرہ، پرندے کی تلاش میں نکلا۔" مقولہ کیا ہے،

اپنی جگہ مکمل افسانہ ہے۔ پرندے کی تلاش میں نکلا ہوا یہ پنجرہ، جدید افسانہ ہے۔ قفس کی تیلیاں موجود ہیں، نظر آتی ہیں مگر عالمِ تحریر کا مدعا، کہیں عنقا تو نہیں؟ اور رہی افسانے کی تنقید، تو وہ شہر بہ اگ کی گلیوں، سڑکوں کے افسانوی خاکروب سے بھی سرزد ہو سکتی ہے۔ اور وہ یہ کام بطریقِ احسن کر سکتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے پاس نہ پرندہ ہے نہ پنجرہ، ان دونوں کی ملاقات کا محض امکان ہے۔ نقاد پنجروں کے ڈھیر، پرندہ پکڑنے والی کمانیاں پر لیے پھر رہے ہیں، جب کہ جدید افسانہ نگار وہ بندۂ آزاد ہے جس کے لیے یہ دنیا نہ قفس نہ آشیانہ۔ مجھ دم پہ چھپا نا سپہر گرفتاری، وہی قمری کفِ خاکستر بلبل قفس رنگ ...... ●●

حضرت علیؓ اور ذاتی لڑائی

"اب مجھ سے ایک قصہ سنیے۔ بحث اسلام کی تھی۔ ایک یہودی حضرت علیؓ سے الجھ پڑا انہوں نے اسے دے پٹکا۔ اس یہودی نے کھسیانا ہو کر حضرت علیؓ کے منہ پر تھوک دیا۔ وہ فوراً اس کے سینے پر سے اٹھے اور الگ کھڑے ہو گئے۔ کسی نے پوچھا کہ یا حضرت آپ نے جوابی کارروائی کیوں نہیں کی۔ حضرت علیؓ نے جواب دیا کہ "مسئلہ اسلام کا نہیں رہا تھا۔ اب اس قصے میں میری ذات شامل ہو گئی تھی۔"

جو لوگ کسی نظریے یا اصول کے لیے لڑنا زندگی کا شعار بناتے ہیں ان کے لیے ذاتی لڑائیاں لڑنا بہت مشکل ہوتا ہے۔ اگر وہ ذاتی لڑائیاں لڑنی شروع کر دیں تو سوال یہ ہے کہ نظریوں اور اصولوں کے لیے کون لڑے گا۔ اس سے انکار نہیں کہ لکھنے والے بھی آدمی کے بچے ہوتے ہیں اور ذاتی سطح پر لڑنے اور بِھڑنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، لیکن وہ گلی کے آوارہ لڑکوں سے تو لڑنے اور بِھڑنے نہیں جائیں گے؟ جو یہودی لڑنے کے آداب نہیں جانتا اس سے حضرت علیؓ ذاتی لڑائی کیسے لڑتے؟"

(انتظار حسین ـ ادب لطیف ـ جنوری ۱۹۶۴ء)

شمس الحق عثمانی

دھندلے آئینوں کی تمثالیں

"یہ بمبئی ہے دھونڈو با ——— کھالی تین بتّی اوپر آدمی کا ایمان دھرم بھرشٹ
کرنے کو بہت کچھ ہے۔ اپنے راماؤں کو دیکھو۔"

"تم بھی کیا بات کرتے ہو انّو بھائی ..... اَپُن کون دھرم پالتا ہے؟ سالا جین لوگ
ماس مچھی کھاتا ہے، اور میاں بھائی ڈکر..... سب سالا گڑبڑ ہوگیا ہے۔"

علی امام نقوی کا "تین بتّی کے راما" کئی لحاظ سے پُرکشش ناول ہے: اس کے کرداروں میں کشش ہے۔ واقعات میں کشش ہے — ماحول میں — مکالموں میں — پلاٹ اور بیان میں بھی — جائے وقوع (بمبئی کا علاقہ تین بتّی) بھی اس کی کشش ہے ——— وہ ظاہری سرد مہری اور بہ ظاہر معروضی روّیہ بھی اس کی کشش ہیں جو در اصل گہری فنکارانہ وابستگی سے جنمے ہیں۔

اپنے غیر مشروط وجود کو پوری طرح فن پارے کے سپرد کرنے والے قاری پر دھیرے دھیرے کھلتا ہے کہ ناول کے کردار اپنے اپنے خوابوں کے مدار میں گردش کر رہے ہیں۔ وہ اس گردش میں کبھی ایک دوسرے سے قریب آتے ہیں، کبھی دُور ہوجاتے ہیں۔ قربتوں میں ڈھلتے فاصلوں اور فاصلوں میں بدلتی قربتوں کے دوران، اُن کے خوابوں کے رنگ، روشن اور چمک دار بھی ہوجاتے ہیں اور مٹ میلے بھی۔ جو رنگ اوّل اوّل حسین ہیں وہ جائے وقوع کی آلودگیوں سے ماند پڑجاتے ہیں، جو ماند ہی تھے وہ بھدّے ہوئے جاتے ہیں، اور بھدّے رنگ اُن حدود کو چھوا چاہتے ہیں جن کے تصوّر ہی سے پُرگداز ناظر میں کراہت و خوف کی سنسناہٹ دوڑ جاتی ہے اور کچھ خوابوں کے رنگ اُس جامد شکل کو پہنچ چکے ہیں جو مزید اثر قبول کرنے سے بھی لگ بھگ عاری ہیں۔

جانے وقتوں کے متموّل گھروں میں کام کرنے والے "راما" (خادم) رات کا پہلا پہر گزرنے کے بعد وہاں کی دکانوں کے چبوتروں پر جمع ہوتے ہیں۔ راما آتے ہیں تو اپنے ساتھ گزری ہوئی رات اور دن کے عکس بھی لاتے ہیں۔ اس طرح ان کے سیٹھوں، سیٹھانیوں اور ساتھ کام کرنے والی آیاؤں کے ظاہری و باطنی منظر بھی تین بتی کے چبوتروں پر آجاتے ہیں۔ کچھ نقوش کی تکمیل کے لیے خود ناول نگار کی نظر گھروں کے اندر جاتی ہے۔ کافی اندر تک:

"لائٹ جلاؤں کیا؟" (سکّو نامی آیا کی ہم پیشہ دوست ایلی آنٹی نے پوچھا۔)

"آں۔ نہیں۔ رہنے دے ایسا چ اچھا ہے۔"

کیا ـــــ؟"

"ہاں۔ بس ایکچ رنگ ہے۔ گہرا ـ کالا ـ اور ... اور کچھ بھی نہیں۔"

"تیرا دماغ خراب ہو گیا ہے۔ دوسرا کچھ بھی نہیں۔ ایک ہی رنگ، گہرا، کالا، سالی تیرے کو کیا ہوا، تو بول رہی کہ نراشا بول رہی؟"

"کچھ بھی سمجھ۔"

"پاگل سپنے دیکھنا چھوڑ دے۔"

"تیرے کو کون بولا، میں سپنے دیکھ رہی۔"

"بولتا کون؟ تو بولتی، تیرا رنگ بولتا، تیری بات بولتی۔"

"نہیں ایسا نہیں۔"

"جھوٹ بول رہی تو... نہیں تو برکاش کو چھوڑ کر سیٹھ کے سنگ......"

"اس میں سپنا کدھر ہوتا؟"

"نہیں ہوتا ـــــ؟ ارے تمی تو جاگتے میں سپنا دیکھتی ہوئی اور سوچتی ہوئی کہ تو سو رہی ہے۔" (ص: ۵۷ تا ۵۸)

"اب کیا سوچ رہی؟"

"میں سوچ رہی تو کتنا بڑھی؟"

"دیکھ میں بولی تو سپنا مت دیکھ۔"

"کدھر دیکھتی سپنا ؟"

"تو سوچتی میرے لیے۔ میں کتنا پڑھی؟ ہے نا — ؟ اس میں بھی تیرا ایک سپنا ہے سکو — سچی بول۔ بھی پڑھنا چاہتی تھی نا۔"

"ہاں۔"

"اسی لیے آج سپنا دیکھ رہی تو — اور سچی بولوں..... تو سپنوں کی دنیا میں ہی رہنا چاہتی ہے۔ اسی لیے تو پیار کا راستہ چھوڑ کر واسنا کے راستے پر چل پڑی۔ معلوم ہے کیوں ؟ اس لیے کہ تیرا ایک سپنا اور ہے۔ روپیہ کمانا۔ ہے کہ نہیں ؟"

"ہاں ہے۔"

"پن تو بھولتی کہ اس کے لیے عورت کو بہت کچھ کھونا پڑتا ہے۔" (ص : ۵۹ تا ۶۰)

ایک رات راجا رام نامی راما نے' اپنے ساتھ کام کرنے والی آیا 'جولی' کی وہ باتیں دیگر راماؤں کے سامنے دہرائیں جو اس نے راجا رام سے کی تھیں :

"سیٹھ اور سیٹھانی دس دن کا واسطے باہر گام گیا ہے۔ ابھی دس دن تلک میں سیٹھانی ہے اور تو سیٹھ ہے۔ یہ دس دن تلک اپن نیچو کچن میں نہیں سوئے گا' سیٹھ کا بیڈ روم میں' سیٹھ کا بستر اوپر سوئے گا۔ [ص : ۸۹] اور سن..... آج رات کو میں سیٹھانی اور تو نوکر' میں انٹرکوم پہ تیرے کو بلائے گی' میں پوچھا کائے کو' تو سیٹھانی اور میں نوکر کائے کو۔ مالوم وہ کیا بولی ؟ وہ بولی۔ سیٹھ کے پیچھے سیٹھانی تیرے کو کیا کرنے کو بلاتی ؟ تو ویسا چ میرے ساتھ میں کرنا فر۔ کل تو سیٹھ اور میں آیا۔ تو میرے کو بلانا۔ میں آئے گی۔ (ص : ۹۱)۔

انسانی خوابوں کا نظام' ہر فن پر منکشف ہوتا ہے : اس کے عہد اور ماحول کے حوالے سے ؛ اس کے تجربے' احساس اور اندازِ نظر کے توسط سے۔ علی امام نقوی کا احساس اور اندازِ نظر بتاتا ہے کہ اس عہد کے تقریباً سب ہی خوابوں پر یہ بپتا پڑی ہے کہ وہ انمول نہیں رہے ؛ دھیرے دھیرے ایسے مول بھاؤ میں گرفتار ہوگئے ہیں کہ ان کی تعبیر' زیاں اور زوال کے علاوہ اور کچھ معلوم نہیں ہوتی —— جولی کے سیٹھانی اور نوکر بننے کا احوال بیان کرنے کے بعد' راجا رام کہنے لگا :

"اپن گڑبڑ کیا۔ مالوم کیا کیا اپن ؟ عادت مافک سیٹھانی آگے اپن ہاتھ پھیلایا اور بولا —

تا وسو روپیہ   اپنا مالوم جواب کیا ملا ـــــ وہ جولی ـــــ سالی سٹھائی بن کے اتنا سب کرانی۔ آنکھیں نکال کر بولی ـــــ سو روپیہ ـــ سپنا دیکھا کیا رے۔ میرے سے سو روپیہ مانگتا۔ (ص: ۹۵۔تا۹۶)

پرکاش نامی ڈرائیور، سکو سے محبت کرتا ہے لیکن (جیسا کہ الی آنزا اور اُس کی مندرجہ گفتگو واضح کر چکی ہے) سکو کے خواب کچھ اور ہی رنگ اختیار کر چکے ہیں۔ ایک رات، پرکاش نے ہم نشست راماؤں کو بتایا:

"میں نے پاگل پن میں سکو کے ساتھ وہ کرنا چاہا جو شادی کے بعد کرنا چاہیے۔ اور تم کو معلوم ڈھونڈو بھائی، سکو نے مجھ سے کیا کہا؟..... وہ بولی سیٹھ ساری آنٹی کا سو روپیہ دیتا ہے۔ نئی نئی [illegible] دلاتا ہے۔ اور تو خالی چھین کے کر یہ سب کرنا چاہتا ہے۔ تیرے [illegible] اور سیٹھ میں کتنا [illegible] ہے۔"

"تم اس کو سمجھائے نہیں۔"

"بہت سمجھایا میں نے ـــــ کہ ـــــ میں تیرے سے پریم کرتا ہوں۔ تیرے سے [illegible] دی کروں گا لیکن وہ بولی...... پریم، شادی، ہوگا کیا اس سے۔ شادی سے پہلے تو میرے دو روپے [illegible] چاہت ہے۔ شادی کے بعد بھی کھیلے گا، اور بدلے میں مجھے کیا دے گا؟ تجھے [illegible] (ص: [illegible])

[illegible] نے بھی ایک راما ہے۔ وہ اور سکو، ایک ہی گھر میں کام کرتے ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں اور دونوں کے سپنے گہری سیاہی میں سرابور ہیں۔ اسی باعث باہم معاملہ [illegible] ہے۔ [illegible] نے کا مندرجہ ذیل بیان، اس ایک واقعے کو تین بتی کے چبوترے پر لاتا ہے جو اس کے ساتھ پیش آیا اور اس کی شرکت سے انتہا کو پہنچا:

"اپن کل پکچر بھی دیکھا۔ اور مجا بھی کیا۔"

"مزہ ـــــ لوٹے تو چانس ملا تیرے کو؟"

"ہاں، ہاں۔"

"کیا بولتا ہے یار ـــــ کیا سکو...."

"سکو ـــــ سالے تو نے پھر اُس کا نام لیا ـــــ بے بی اور اس کی سہیلی۔"

"بے بی ـــــ لوٹے تو انیتا بے بی۔ پن تو بولا کہ اس کا منگنی...."

"تو کیا ہوا پیارے۔ وہ دونوں V.C.R پہ B.F چلایا تھا۔"

"تو بھی دیکھا؟"

"تھوڑا تھوڑا"

"اکھا کاہے کو نہیں دیکھا؟"

"ارے وہ دونوں بیچ میں، گھڑی گھڑی پانی مانگتا تھا۔ بعد میں اپن دونوں کو پانی پلایا۔"

"اور بڈھا بڈھی؟"

"وہ لوگ لوناوالا گیا۔"

"سکو بھی؟"

"ہاں ہاں، وہ بھی ساتھ میں گئی۔ بس اپن کو مل گیا چانس۔ یہ دیکھ!"

اُس نے جیب سے سَو سَو روپے کے دو نوٹ نکال کر دکھائے۔ دھونڈو نے ہونٹوں پر زبان پھیری۔ پھر ایک دم چونک کر اُس سے مخاطب ہوا۔

"ارے ونے! یاد آیا۔ کل اُٹھتے سمے تیرا اما آیا ہوتا۔ تیرا باپ بولا ہے تیری بہن کا لگن کا تاریخ نکی کرنے کا ہے۔"

"باپ، بہن، لگن.... .. د.... اکھا مجا خراب کیا۔"

"کیا بولتا ہے بے۔"

"مار گولی سب کو اور بول ــــــ اپن چانس مارا کہ نہیں؟" (ص: ۱۶ تا ۱۷)

ونے کو اس کے باپ کا پیغام سنانے والا، دھونڈو نامی راما، اپنی محفل کا سب سے زیادہ تجربے کار شریک ہے۔ سب راما اس کا لحاظ کرتے ہیں کیونکہ وہ اس محفل میں آنے والوں کو ایک دوسرے کے مسائل سے آگاہ کرنا اور مسائل کے حل کے لیے اجتماعی و انفرادی کوششیں کرنا بھی اپنی ذمّے داری سمجھتا ہے:

سیٹھ نے حیرت سے اُسے دیکھا، پھر بولا۔

"تم کیا کرتے ہو دھونڈو۔ کسی اور کی بہن کی شادی کے لیے تم کیوں لون لیتے ہو؟"

"سیٹھ..... سچّی بولوں میں ...... وہ موہن اپنے گھر میں سب سے چھوٹا ہے۔ پن نصیب کا کھوٹا ہے۔ کر کے تو راما گری کرنے کو آیا ادھر...... آپ میرے کو دو ہزار لون دو سیٹھ..... اپن ایک ایک پیسہ ...... دھونڈو کی بات ادھوری رہ گئی تھی۔ اُس نے دیکھا سیٹھ نے آنکھیں بند کرلی

ہیں' ٹھیک ڈومنٹ بعد اُس نے آنکھیں کھولیں' کوٹ کی اندرونی جیب میں سے سو سو روپے کے نوٹ نکالے۔ پھر اُن میں سے بیس نوٹ گن کر تپائی پر ڈال دیئے۔ دھونڈو نے سر جھکا کر اپنے مالک کا شکریہ ادا کیا اور ایک قدم آگے بڑھ کر تپائی پر سے نوٹ اُٹھا لیے۔ اُس کے سیٹھ نے مسکرا کر اُس کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔

"اور ضرورت پڑے تو بولنا دھونڈو۔"

"نہیں ساب' بہوت مہربانی' اِتنے میں کام ہو جائیں گا۔"

"ٹھیک ہے' پر سنو' یہ روپے لون نہیں..... سمجھے' وہ چھوکرے کو میری طرف سے دینا۔"

[ص۔ ۸۰]

جس لڑکے موہن کے لیے سیٹھ نے دھونڈو کو روپے دیے ہیں وہ بمبئی میں نو وارد اور تین بچوں کا سب سے کم عمر راما ہے۔ ابھی اُس کے خواب غیر آلودہ' روشن اور چمک دار ہیں۔ دھونڈو کی زبانی اپنے باپ کا پیغام سُن کر' و نے جھلا اٹھا تھا کیونکہ اُس کے ذہن و دل کے رنگ ماند پڑتے پڑتے بھدّے ہو گئے ہیں۔ موہن کے خواب اس باعث آلودہ نہیں کہ دیگر وہ وہ کے ساتھ ہی ساتھ' دھونڈو بھی اُس کے محافظ خود کی طرح موجود ہے۔ دھونڈو غالباً اس لیے موجود ہے کہ اس کا سیٹھ' اس کا معاون و ہم سرشت ہے۔ یوں ایل آئزا' دھونڈو اور اس کا سیٹھ در اصل ایک ہی محور پر گردش کرنے والے ایسے خواب کدے ہیں جو' و نے اور سکو کے سیاہ سپنوں کی طرح باہمی تصادم کے بجائے' ایک دوسرے کی اَن جانی کشش پر قائم ہیں۔ سکو کی اَن جانی معاون جولی ہے جو سیٹھ سیٹھانی کے بدرنگ خوابوں سے اسی طرح اثر پذیر ہے جس طرح سکو اپنے سیٹھ کی سیاہی میں لتھڑ گئی مگر ان دونوں کے سیاہ سپنے باہم متصادم نہیں کیونکہ ان کی گردش منفصل ہے۔ گویا نقوی نے اپنے اِن خادم آئینوں میں وہ سب کچھ دیکھا اور دکھایا ہے جو نظر کے دائرے میں آتا ہے اور وہ کچھ محسوس کرایا ہے جو عام نظر سے چوکتا چوکتا زوال کی اس مد کو پہنچ رہا ہے کہ جس سے آگے مکمل زیاں کا منطقہ ہے ———— اور پھر فنا کا علاقہ ۔ بہ الفاظِ دیگر: سکو' جولی' وِنے اور راجارام وغیرہ کی نسوانیت و سادگی کا جاری زوال' انسانی کردار کے اُن لطیف و طاہر اجزاء کا زوال ہے جو برقرار ہوں تو قوتِ نمو اور قوتِ تخلیق کے امین ———— اور فنا آشنا ہوں تو سنگین انجماد اور فکری بانجھ پن کا اعلامیہ ———— اور اگر (دھونڈو' اُس کے سیٹھ اور ایل آئزا وغیرہ کے روپ میں) باقی و جاری نظر آئیں تو آدم زاد پر اعتماد و طمانیت کا سبب۔ اعتبار و طمانیت کے اسباب دیکھ کر آدمی اور زندگی کے بارے میں کچھ ڈھارس بندھتی ہے مگر

ہے کہ نقوی اپنے قاری کو محسوس کرانا چاہتا ہے کہ یہ دھارس تادیر باقی نہ رہ پائے گی کیونکہ ظاہری و عارضی نسبتوں پر جیلنے افراد کی روز افزوں تعداد اس نعرے کا رنگ تیز ہی کر رہی ہے ـــــ اور تیز سے تیز تر۔

موہن جب نیا نیا تھا تو سادگی کے سبب، ونے کے ذاتی تجربے کے مقابلے پر، سکو کے کردار کا اعتراف کرنے لگا تھا اور دھونڈو کی مدد سے کوشاں تھا کہ سکو، پرکاش سے شادی کرے کیونکہ وہ سکو کو ایک انسان کی محبت سے فیض یاب کرنا چاہتا تھا۔ وہ خود کو دیگر راماؤں سے مختلف بھی سمجھتا تھا کیونکہ ایک رات اس نے سکو کے بارے میں پرکاش کی باتیں سُنیں تو اُس میں ایک کھولن سی پیدا ہوئی تھی اور وہ سوچنے لگا تھا:

میں کدھر ہوا وہ لوگ کا مافک ؟ ـــــ سکو برابر نہیں بولی۔ میرے اور ان لوگ کے بیچ انتر ہے۔ ان سالوں کا جیون کیا ہے ؟ سپنے دیکھنا، اور سپنے بھی کیسے ؟ گندے باس مارتے۔ جن سے گھن آتی ہے۔ کیونکہ ان کا ہر سپنا پیٹ کے چھ انچ نیچے سے شروع ہوتا ہے اور ادھر ہی ختم بھی۔ سیٹھ کی چھوکری ہو یا فلیٹ میں کام کرنے والی آیائیں، بس، انہیں پانے کی کامنا میں چھوٹی بڑی ہر سچائی بھلا دیتے ہیں سالے۔ سالا پاپی (پرکاش) ۔ میں سمجھا تھا ڈھنگ کا آدمی ہے پن وہ بھی گھان کا کیڑا ہے..... سکو۔ آیا ہے۔ صرف آیا۔ اور کچھ بھی نہیں ؟ (ص : ۱۰۲، ۱۰۳ تا ۱۰۴)

موہن میں سوچ اور اصلیت شناسی کی بقا کا حالیہ سبب دھونڈو ہے کیونکہ دھونڈو جانتا ہے کہ وہ خود اور اس جیسے بے شمار لوگ جس شہر کی گرفت میں آگئے ہیں وہ فطرت اور خیر سے کس قدر محروم ہے اور اس محرومی کے باعث کتنا آلودہ اور شر ہے:

ارے ایڑے ۔ گاؤں کھیڑے میں آکاش نگیچ ہوتا۔ سمجھا کیا، ہاتھ اٹھاؤ اور اس کو چھو لو۔ یہ بمبئی ہے۔ بڑے لوگ بولتے، یہ شہروں کی دلہن ہے۔ میں بولتا۔ دلہن تو ہے۔ پن اس سے اچھی فارس روڈ کی رنڈی ہے۔ آدمی اُدھر جاتا تو ایکچ بیماری لگتی۔ اِدھر تو بیماری کا بھنڈار ہے سمجھا کیا۔

"پھر ہم لوگ اِدھر کیا کرنے آئے ؟"

"ہم لوگ۔ وہیچ روگ کا ایک انگ بننے کو۔"

دھونڈو نے ایک ایک لفظ پر زور دے کر اس کی بات کا جواب دیا اور موہن کی آنکھوں میں مچلتی ہوئی بے چینی کو دیکھنے لگا۔ (ص: ۱۲۲)

موہن کی آنکھوں میں بے چینی، دھونڈو میں اسے دیکھنے کی صلاحیت اور پرکاش میں یہ سپنا

باقی ہے کہ دھونڈو اور موہن کے اصرار سے، سکو اس کے ساتھ شادی پر آمادہ ہو سکتی ہے لیکن اس کا سپنا سکوت زرخیز خوابوں سے ٹکرا کر شکست ہوا۔ بے تاب پرکاش نے سکو کو اس کے گھر جا کر مارا پیٹا اور سیٹھ سیٹھانی کو مغلظات سنائیں۔ سیٹھانی نے سکو کو نوکری سے نکال دیا اور موہن کی سرزنش کرتے ہوئے اپنے شوہر پر برس پڑی:

"کچھ تو اسٹیٹس کا خیال کرتے .... وہ دو کوڑی کا ڈرائیور۔ ہمارے گھر آکر ہمیں گالیاں دے کر گیا۔ اُس نے تمہارے سامنے مجھے اپنے ساتھ سلانے کی بات کی۔ کیونکہ تم نے اس کی دو کوڑی کی ریمپا کو اپنے بیڈ پر بلایا تھا۔ اُسے اپنے ساتھ سلایا تھا۔ مجھے ..... مجھے تمہاری حرکت پر نہیں، تمہاری دانش پر اعتراض ہے۔ کتنا گھٹ گیا ہے تمہارا ٹیسٹ، جھاڑو کٹکا کرنے والی، سکو بائی۔ چھی چھی چھی۔"

موہن پر حیرتوں کے پہاڑ ٹوٹ رہے تھے۔ بڑے لوگوں کی بڑی باتیں اپنی حقیقت اُس پر کھول رہی تھیں۔ (ص: ۱۴۵ تا ۱۴۶)

حیرتوں کے یہ پہاڑ، موہن اور دیگر تمام سادہ و حساس دلوں کو اُس وقت مزید بوجھل اور اٹل محسوس ہوتے ہیں جب دھونڈو، موہن سے مخاطب ہو کر، سب لوگوں کی ایک مسٹیک کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

(میں بھی اس مسٹیک میں شامل ہوں):

"اپن سچو کٹ میں تیرے اوپر بھڑک گیا۔ معاف کرنا یار۔"

"کیا بات کرتے ہو دھونڈو بابا؟"

"سچی بولوں میرا مستک گرم ہوگیا رے۔ مالوم کائے کو؟"

"پرکاش بھائی کی غلطی پر۔ ہے نا؟"

"ہاں۔ وہ بھی غلطیاں پتی ہیں وہیچ مسٹیک کیا جو اپن سب کرتے ہیں۔"

"اپن سب بولے تو؟"

"تم، میں، پرکاش، اور بڑے لوگ۔"

"بڑے لوگ بھی؟"

"ہاں! ___ اپن سب جھاڑ کے پتے نوچتے ہیں۔ نہیں تو ڈالی کاٹ کر سوچتے۔ پرانی فنش .... پن وہ بڑھتی۔ مالوم کیسے؟ اس لیے کہ جڑ تو دھرتی میں اندر تک رہتی ہے اور .... اور ...."

"اور کیا؟"

"اور..... سالا کچھ سمجھ نہیں آتا۔ چھوڑ... برائی۔ اچھائی!...... اپن بھی کنٹال گیا۔ یہ سب سوچ وچار میں گر کے۔ (ص: ۱۴۹ تا ۱۵۰)۔

موہن سے معافی مانگنا، دھونڈو میں برقرار خیر کا اشارہ ہے اور "برائی۔ اچھائی" کے بارے میں "سوچ وچار" کو ایک ہی وقت میں تادیر جاری نہ رکھ پانا، اس کی قوتِ فکر کی حدود کا اظہار ___ لیکن ابھی ماحول میں نزدیک و دور، کچھ نہ کچھ مثبت و معاون قوتیں کارفرما ہیں اور دھونڈو ابھی اُن قوتوں سے ان جانے اکتساب کا اہل۔ یہ اہلیت غالباً اس باعث ہے کہ سوچ وچار کی زیادہ تاب نہ رکھنے کے باوجود، دھونڈو کی سادہ و پُرکار فہم اُسے عملِ خیر ہی کی طرف لے جاتی ہے۔

دھونڈو کے مقابلے، موہن کافی کم عمر سہی مگر وہ "دو چار چوپڑی وا چا ہے" (ص: ۳۲) اسی روشنی اور اپنی خیر آلودگی کے طفیل، اس کی خواب خواہش ہے کہ دولت کے سپنوں میں پھسلتی گرتی سکو ایک گرہست بیوی کی بامعنی زندگی اختیار کرلے۔ ایک موقعے پر، موہن نے سکو کو بتایا:

"منش کا جیون بھی ڈوبتے اُبھرتے سورج کی طرح رنگ بدلتا ہے۔ عورت کا جیون کچھ جاستی رنگ بدلتا ہے اور اُس کو قدم قدم پہ رکھشا کرنے والے کی ضرورت ہوتی ہے۔ میرے کو نہیں معلوم تمہارے پتا ایک اچھے رکھشک تھے کہ نہیں۔ بدقسمتی سے تمہارا کوئی بھائی نہیں تھا لیکن اب ......" (ص۔ ۱۲۵)

سیاہ خواب گزیدہ سکو، موہن کی بات میں پوشیدہ اس رمز کو پانے کی اہل نہیں کہ باپ بھائی کے مردانہ پیار سے محروم عورت، مرد کے محافظ سائے کی اہمیت کو کم کم ہی سمجھ پاتی ہے۔

جیت نرائن نامی راما، ناول کے آخری باب میں، اپنے ساتھیوں کو بتا رہا ہے:

"کل ہم اسیٹھ پارٹی ڈیا۔ کھوب دارو چلی وہاں۔ دھما چوکڑی مچی۔ پھر ہم کا دیکھے بتائیں؟ سب مردوا، سب ہی بہارو، انکھین پر رومال باندھ لئیں۔ اور بھیا آپس میں رل گئے۔ جو نو مردوا کے ہاتھ جون بہارو گی۔ وہ او کا ہے کے پڑ گئیں۔"

"کدھر؟"

"اٹھئیں؟"

"واہ ___" ایک بولا۔

"کیا مجے دار بات ہے ___" دوسرے نے ہونٹوں پر زبان پھیرتے ہوئے کہا۔

"تو بتی باندھا کہ نہیں ــــــــ" الو نے پوچھا۔

"سوچت تو رہیں۔ پر ہمار نصیب ــــ آڑے آئی گوا۔"

"کیوں کیا ہوا؟" دھونڈو نے بھی مسکرا کر پوچھا۔

"کونو ٹھہرا رونا ہیں بچی سمجھیا۔ اے کی جورو اوکے بغل میں رہی اوکی جورو اے کی بغل ما۔"

"آیا ہوتی کہ نہیں ــــــ" موہن نے پوچھا۔

"ہوت رہی سمجھیا ــــ پر ــــ ہمرے مطلب کی ناہیں۔"

"کیوں ــــــ؟" پہلی مرتبہ وِنے نے مسکرا کر پوچھا۔

"بڑی رہی ــــ بہت ہی بڑی۔"

تم نے دیکھا کیوں چیت نرائن، رومال باندھ لیتے اور بے جاتے اسے "موہن نے مشورہ دیا۔ تو دھونڈو، ونے اور الو نے چونک کر اسے دیکھا۔ موہن کی بات کے جواب میں چیت نرائن کچھ بولا ضرور تھا۔ لیکن اس کی آواز کار کے ٹائروں کی چرمراہٹ میں دب کر رہ گئی تھی۔ دکانوں، ہوٹلوں، اور فٹ پاتھ پہ بیٹھے تمام راما چونک پڑے تھے، فوراً ہی کسی نے کار ڈرائیو کرنے والے کی مشاقی کی تعریف کی تھی، جواب میں فوراً ہی دوسرے نے کار چلانے والے کی مالک سے رشتہ جوڑا تھا کہ جاپانی ٹویوٹا نے تین بتی کا موڑ بڑی تیزی سے کاٹا تھا۔ (ص: ۱۵۰ تا ۱۵۱)

اس اقتباس کی آخری سطور ("کار کے ٹائروں کی چرمراہٹ" سے اختتام تک) اپنی ترتیب اور لفظیات کے معمولی فرق سے، وہی ہیں جو ناول کے ابتدائی منظر کا آغاز کرتی ہیں۔ ابتدائی منظر میں ایک نوآمدہ راما اپنے تجربے کار ہم نشینوں کے خواب نامے سن سن کر انتہائی حیا محسوس کر رہا تھا اور حیران تھا۔ حیا و حیرت کا وہی مرقع ــــ موہن ــــ ناول کے (محولا بالا) آخری منظر میں چیت نرائن کو ایک کریہہ مشورہ دینے لگا ہے۔ ناول کے آغاز اور اس دائرہ وی اختتام میں بھی: جاپانی ٹویوٹا، اس کے ٹائروں کی چرمراہٹ اور ڈرائیور کی مشاقی وغیرہ، علی امام نقوی کے خلق کردہ استعارے ہیں۔ یہ استعارے ــــ نوآمدہ باحیا و حیران موہن اور محروم حیا و حیرت موہن کے تناظر میں ــــ اپنی معنویت منکشف کرتے ہوئے، ایسے بے شمار سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں جن کے دائرے پورے مشرق کی تہذیبی، ثقافتی، روحانی اور معاشرتی زندگی کی حالیہ آلودگیوں، دوغلے پن اور آویزشوں کو محیط محسوس ہوتے ہیں

علی امام نقوی کی اسی بصیرت خیز فنکاری (جو کہیں کہیں مزید نفاست و تہذیب کی طلب گار ہے) کے باعث ' ناول کے کردار واقعات ماحول مکالمہ پلاٹ بیان اور جائے وقوع ' باہم آمیز ہو کر ایک ایسے اسکیچ کی طرح اُبھرے ہیں جو نہایت بولڈ لائنز کا واحد ہے مگر پورٹریٹ جیسا تاثر دیتا ہے۔ اس کے گہرے سیاہ خطوط پہلی نظر میں (شاید مصنف کے حسب منشا) کراہت و خوف پیدا کرتے ہیں لیکن بصارت پر شدید گرفت کے ذریعے اسے دوسری ' تیسری بار بھی اپنی جانب لاتے ہیں ______ تب ناظر سمجھتا ہے کہ بنانے والے نے اسے کیوں اتنے گہرے سیاہ خطوط سے بنایا ______ اور کیوں گہری سیاہ لکیروں کے آس پاس دکھتی سفیدی بھی بار بار اُس کی نظر کو گرفت میں لے رہی ہے ______ وہ اپنی مکمل نظر کے ساتھ اُس نقطے پر گردش کرنے لگا ہے جو اس خاکہ نما پورٹریٹ یعنی آدمی اور زندگی کا مرکز ہے ______ اور یہ نقطہ اک سیاہ و سفید سی بے چینی میں مبتلا کر رہا ہے ______ اور ______ یہ بے چینی ' کسی گہرے دکھ میں ڈھلا چاہتی ہے کیونکہ سب سالا گڑبڑ ہو گیا ہے ' ؛ موہن بھی۔ ●●

اخلاص و محبت اخلاق و فضائل سے ہوتا ہے

" ایک چیز عقائد و مسائل کا اختلاف ہے ' ایک شخصی دیانت و عدم دیانت کا مسئلہ۔ یقیناً ایک شخص سے عقائد و مسائل میں سخت اختلاف رکھتے ہوئے بھی اخلاص و محبت رکھ سکتے ہیں اور یہ اخلاص اس سے مانع نہیں ہو سکتا کہ اس کے عقائد و مسائل پر سخت سے سخت نکتہ چینی کریں۔ امام بخاری نے عبدالرزاق کی نسبت کہا تھا: " لو ارتد عبدالرزاق اگرچہ عبدالرزاق مرتد بھی ہو جائے ' جب بھی میں اسکی دیانت میں شک نہیں کرونگا۔ لیکن اگر آپ کے سامنے ایسی باتیں آئی ہیں کہ آپ کو اس کی دیانت میں اعتماد نہیں رہا اور اختلاف صرف عقائد و مسائل ہی سے نہیں ہے بلکہ شخصی اخلاق و فضائل سے ہے ' تو اس صورت میں آپ اس سے اخلاص و محبت نہیں رکھ سکتے۔ کیونکہ اب کوئی چیز باقی نہیں رہی ' جس کے لیے اخلاص اُبھر سکے۔ جس شخص کے اخلاق و خصائل پر آپ کو اعتماد نہیں رہا ' آپ بغیر مداہنت و نفاق کے کیونکر اس سے اخلاص و محبت رکھ سکتے ہیں؟

ایک شخص کی غیر معمولی قابلیت اور دماغی محاسن کا ہم پر اثر پڑ سکتا ہے۔ یہ جاننے پر بھی کہ وہ اخلاق و فضائل سے محروم ہے ہم یہ تاثر دل سے نہیں نکال سکتے۔ لیکن اس طرح کے تاثر کو دوسرے ناموں سے پکارنا چاہیئے۔ یہ " اخلاص " اور " محبت " سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا "

______ (" خطوطِ ابوالکلام آزاد " (جلد اوّل) ؛ مرتبہ: مالک رام - بنام غلام رسول مہر) ______

علی امام نقوی

قاری، افسانہ نگار اور تنقیدی کشمکش

کسی سڑک پر ایک صاحب لنگڑاتے ہوئے گذر رہے تھے، اور اسی سڑک پر واقع ڈسپنسری میں دو ڈاکٹر صاحبان بیٹھے ان صاحب کی لنگڑاہٹ پر تبادلہ خیال فرما رہے تھے۔ ایک ڈاکٹر صاحب نے فرمایا
"دیکھ رہے ہیں آپ، ان صاحب کی لنگڑاہٹ میں جو ہلکا سا جھٹکا ہے نا، اس کے بارے میں سوزن رابن سلیمان کا کہنا ہے کہ گھٹنے کی ہڈی ٹوٹ اور پھر صحیح طرح سے نہ جڑنے کے باعث ہی آدمی کی لنگڑاہٹ میں یہ جھٹکا آیا کرتا ہے۔ اور میرا تجربہ بھی یہی کہتا ہے۔" دوسرے ڈاکٹر صاحب نے پہلو بدلتے ہوئے کہا:
"جناب والا، میرا تجربہ یہ کہتا ہے کہ ان صاحب کے پنجے کی کوئی ایک ہڈی قدرے چھوٹی ہے۔"
لنگڑاتے ہوئے راستہ طے کرنے والے صاحب، جب شفاخانے کے قریب پہنچے تب دونوں ڈاکٹر صاحبان نے انہیں روک کر اپنے اپنے تجربے کے حوالے سے اپنی تشخیص کی تصدیق کرنی چاہی۔ لنگڑے صاحب نے پہلے تو دونوں ڈاکٹروں کو غور سے دیکھا، پھر مسکراتے ہوئے کہا۔
"دوستو! اپنے تجربے کو تو رکھئے ایک طرف اور ملاحظہ فرمائیے۔ حقیر کی چپل ٹوٹ گئی ہے۔ اور بندے کو موچی کی جستجو ہے۔"
نئے اردو افسانے کے مسئلے پر اردو تنقید بھی اسی کشمکش میں مبتلا ہے۔ ہمارے نقاد تا حال یہ فیصلہ نہیں کر سکے کہ اس پر کس زاویئے سے گفتگو ہو؟ اولاً تو وارث علوی، باقر مہدی، گوپی چند نارنگ، فضیل جعفری، محمود ہاشمی اور شمس الرحمن فاروقی نے نئے لکھنے والوں کو قابل مطالعہ ہی نہیں سمجھا اور اگر بے دلی سے ان میں سے کسی نے انہیں پڑھنے کی زحمت گوارا کی تو اس نے نئے اردو افسانے کے تدریجی دور کو عالمی افسانے یا پھر ترقی پسند افسانے کے سیاق و سباق میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

وارث علوی اور گوپی چند نارنگ نے البتہ نئے افسانوں پر بات کی ہے، لیکن ان صاحبان کی گفتگو میں نئے اردو افسانے پر وہی افتاد آن پڑی ہے جو ہاتھیوں کی لڑائی میں گھاس کا مقدر ہوا کرتی ہے۔ وارث علوی نے "جواز" میں سلام بن رزاق پر مضمون لکھتے ہوئے ان کے افسانے "انجام کار" کو ایک معمولی افسانہ قرار دیا تھا، لہٰذا گوپی چند نارنگ نے سات آٹھ برسوں بعد اسی افسانے کو ایک شاہکار قرار دینے کی خاطر اس کا مفصل تجزیہ کر دیا (ملاحظہ فرمایئے۔ "نیا افسانہ، مسائل اور تجزیئے۔ مرتبہ گوپی چند نارنگ) سلام بن رزاق، اور ان کے ہم عصر افسانہ نگار اس وقت بھی مسکرائے تھے جب وارث علوی نے تین افسانہ نگاروں پر مضمون لکھتے ہوئے انہیں ایک افسانے کا افسانہ نگار قرار دیا تھا، اور یہ سب تب بھی بے ساختہ ہنسے تھے جب گوپی چند نارنگ نے ایک معمولی افسانے کو فن پارہ قرار دیا تھا۔ یقیناً آپ سوچ رہے ہوں گے کہ آٹھویں دہائی کے لکھنے والوں کی ہنسی کا سبب کیا ہے؟ تو صاحب! لنگڑاہٹ کا سبب تو صرف چپل کا ٹوٹ جانا ہے۔ رہ گئے فضیل جعفری، باقر مہدی، محمود ہاشمی اور شمس الرحمٰن فاروقی، تو حضرات: جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، بات صرف اتنی ہے کہ یہ حضرات غور وفکر کی منزل میں ہیں۔ شاید انہیں یہ خوف بھی لاحق ہے کہ اگر ہم نے آٹھویں دہائی کے لکھنے والوں کے فن پر گفتگو کی تو دوسرا ناقد ہمارے فرمودات کی کھلی نہ اڑانے لگے۔ یعنی فکشن کے حوالے سے ہندستان کی موجودہ تنقیدی کشمکش محفوظ کھیل کی پالیسی کے باعث ہے۔ اُدھر، اردو افسانے کا قاری الگ بوکھلایا ہوا نظر آتا ہے۔ ہم جب اُس سے اس بوکھلاہٹ کا سبب معلوم کرتے ہیں تو وہ ہم سے سوال کرتا ہے۔

" صاحبو! نیا افسانہ کیا ہے؟ ہم نے جو افسانے پڑھے تھے، ان میں کہانی نام کی ایک بے حد اہم چیز ہوا کرتی تھی۔ لیکن اب جو افسانے چھپ رہے ہیں ان میں اصل جوہر (کہانی) کے علاوہ سب کچھ ہے۔"

اس غریب نے اپنا مدعا تجزیہ نگار قسم کے ناقدین سے بیان کیا تو وہ فرمانے لگے۔

" نیا افسانہ، آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، اور خیال کی اکائی سے عبارت ہے۔" بے چارہ قاری افسانے چھوڑ، خیال کی اکائی، شعور کی رو، اور آزاد تلازمۂ خیال کی تفہیم میں الجھ کر رہ گیا۔ اور جب اس کے پلّے کچھ نہ پڑا تو اس نے دوٹوک انداز میں اپنا فیصلہ سُنا دیا

" ہمیں تو افسانے میں، وہ چیز چاہیئے جو ہمارے اندر کہیں، اپنائیت کا احساس جگائے۔"

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اردو افسانے سے اپنائیت کا احساس ختم کرنے کا باعث کون افسانہ نگار تھے؟ اس سوال کا جواب پاکستان کے زاہد نوید یوں دیتے ہیں:

" بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں کہانی لکھنے والا انگریزی ذہن سے کہانی نہ لکھتا، افسانہ لکھ کر کہانی کے روایتی اسلوب سے کنارہ کش نہ ہوتا تو ایک تہذیبی تسلسل باقی رہتا۔ قاری اور لکھاری ایک دوسرے کی طرف پشت کر کے نہ کھڑے ہوتے۔ کہانی میں علامت بھی ہوتی اور استعارہ بھی۔ سماجی معنویت بھی ہوتی اور روحِ عصر بھی۔ لیکن ایک چیز ہرگز نہ ہوتی ALIENATION ..... افسانے پر یہ افتاد انور سجاد کے مجموعہ "استعارے" کی اشاعت کے بعد پڑی۔ اور یہ وار اتنا کاری تھا کہ قاری اس کی تاب نہ لاسکا۔ منٹو تک افسانہ عام آدمی کی حد تک پڑھا جاتا رہا ہے، لیکن بعد کی صورت حال نے صرف ایک ہی کام کیا۔ یعنی قاری اور لکھاری کی خلیج کو گہرا کرتا رہا۔" (کتاب نما دہلی)

زاہد نوید اپنے تجزیے میں چوک گئے۔ اپنی بات کا آغاز انہوں نے تیسری اور چوتھی دہائی سے کیا اور اختتام انور سجاد پر۔ ابتدا میں افسانہ نگار اور قاری کے درمیان خلیج کا باعث وہ ۳۵ء کی دھماکہ خیز تحریک کو بتا رہے ہیں۔ اپنے اسی مضمون "کہانی، افسانہ، خیال کی اکائی" میں موصوف لکھتے ہیں:
" ۳۵ء کے یہ باغی ذہن ایک تحریک چلاتے ہیں، جس کے نتیجے میں کہانی پس منظر میں چلی جاتی ہے۔ اور اس کی جگہ وہ افسانہ لیتا ہے، جو اجنبی زمینوں کا پودا تھا۔" اگر موصوف کے بیان کی صداقت تسلیم کرلی جائے تو انور سجاد پر ان کی طرف سے عاید فردِ جرم غلط ثابت ہوتی ہے۔ میرے خیال سے تو اس مسئلہ پر زاہد نوید کا ذہن قدرے کنفیوزڈ ہے۔ کیونکہ افسانے سے کہانی غائب ہونے یا کرنے کا جرم ترقی پسندوں پر کوئی بھی پڑھا لکھا شخص ثابت نہیں کرسکتا۔ تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانے کی پوری روایت سے بغاوت کن لکھنے والوں نے کی؟ پاکستان میں انور سجاد، رشید امجد، احمد داؤد، منشا یاد، مسعود اشعر، انور زاہدی، وغیرہ اگر تجریدی، علامتی اور استعاراتی افسانے نہ لکھتے تو یقیناً کوئی اور لکھتا کیونکہ جبر کے ماحول میں اپنی بات کہنے کے لیے پاکستانی افسانہ نگاروں کو علامت، استعارے اور تجرید کا سہارا لینا ہی پڑتا، لیکن ہندوستان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، اور ترقی پسند شب خونی افسانوں کی اشاعت کا کیا جواز ہے؟

باقر مہدی اپنے مضمون "جدید اردو افسانے کا ڈائیلما" میں لکھتے ہیں " بیدی اور منٹو کے بعد کی نسل نے بھی مغربی افسانے سے اپنے رشتے استوار کرنے کی کوشش کی" (آخر ___ اس نسل کو نئی رشتہ داریوں

استواری کی خاطر مغرب کی طرف کیوں متوجہ ہونا پڑا ؟)

"ان میں سے بعض "نغمۃ ورنوجوان سکی ذیل میں آتے تھے اور بعض کی ذہنی ساخت ایسی تھی کہ وہ کہانی کے روایتی ڈھانچے سے شدید طور پر ناآسودہ تھے اور اس کی ہیئت کو یکسر بدل دینا چاہتے تھے، ان کا شعور و احساس اس نوعیت کا تھا کہ انہوں نے کہانی کے روایتی ڈھانچے کو از کار رفتہ اور فرسودہ پایا، چنانچہ انہوں نے اپنی داخلی آگ اور باطنیانہ رویوں کا ساتھ دینے کے لیے سانچوں کے تجربے کیے، اور اظہار و اسالیب کے نئے نئے وسیلوں کو اپنایا، ان میں انور سجاد، بلراج مین را، احمد ہمیش، دیوندر اسر، خالدہ اصغر، کمار پاشی، انور عظیم اور بلراج کومل کے نام خصوصیت سے نمایاں تھے۔" (گوپی چند نارنگ۔ "اردو افسانہ روایت اور مسائل") ۔

زاہد نوید کے الزام کو گوپی چند نارنگ نے ثابت کر دیا۔ یعنی انور سجاد اور ان کے ہم عصر ہی وہ لکھنے والے ہیں جنہوں نے افسانے سے کہانی کو غائب کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ لیکن صاحب، آپ گوپی چند نارنگ سے یہ سوال کیوں نہیں کرتے کہ کیا واقعتاً کہانی کا روایتی ڈھانچہ از کار رفتہ اور فرسودہ ہو چکا تھا؟ اور کیا سچ مچ "انور سجاد، مین را، خالدہ اصغر/حسین کے افسانوں میں کہانی نہیں ہے؟ اور۔ ان ساعتوں کا آخری سوال: ان نغمۃ ورنوجوانوں کو کہانی کی ہیئت بدلنے کا اختیار کس نے دیا؟ اور اب گوپی چند نارنگ کے پیش کردہ جواز پر باقر مہدی کا تبصرہ بھی ملاحظہ فرمائیے تاکہ آپ کو یہ سمجھنے میں سہولت ہو جائے کہ خود تراشیدہ جواز کے بعد ان فن کاروں نے جو حیثیت آج اختیار کر رکھی ہے، اس کی ادبی اہمیت کیا ہے؟

" ادیبوں کی وہ نسل جس نے ترقی پسندوں سے ٹکر لی تھی، بل کے دوسری طرف جا چکی ہے اور "بالغ نظری" کا شکار ہو چکی ہے۔ اس میں وہ دم خم، پیچ و تاب، نالہ شبانہ اور آہِ سحرگاہی نہیں رہی، جس کے سہارے اس نے جست کی تھی ...... ہندستان کے اہم جدید افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ بہت جلد اپنے آپ کو دہرانے لگے ہیں۔ یا خاموشی اختیار کر لی ہے۔ بلراج مینرا خاموش ہیں ۔ سریندر پرکاش کی مشہور کہانی "بجوکا" کے بارے میں، میری رائے یہ ہے کہ اس میں علامت کا صحیح استعمال نہیں ہوا ہے۔ اور غیر ضروری اجزا، جیسے پریم چند کے ہوری کا حوالہ، غیر ضروری انقلابی خطابت وغیرہ نے اس کہانی میں گہری معنویت کی جڑیں دور تک نہیں پھیلنے دیں، "ساحل پہ لیٹی ہوئی عورت" بھی خاصی گنجلک علامتوں میں گھر گئی ہے۔" (جدید اردو افسانے کا ڈائیلما) ۔

اردو کے دو اہم نقادوں کے درج بالا اقتباسات کی روشنی میں خود گوپی چند نارنگ کی ایک اہم بات یاد آگئی۔ موصوف نے انتظار حسین کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے تحریر کیا ہے:

"تنقید کی نظر بھی کیسے کیسے تعصبات کو راہ دیتی ہے۔ ایک بار، جب ہم کوئی مفروضہ گھڑ لیتے ہیں تو پھر اس کے حصار میں خود ہی قید ہو جاتے ہیں۔" (انتظار حسین کا فن)

گوپی چند نارنگ نے غیر ارادی طور پر ہی سہی، بہر حال اعتراف کر لیا ہے کہ اردو کے نقاد تعصبات کے شکار ہیں۔ اور غالباً اسی وجہ سے انہوں نے نئے اردو افسانے کی طرف سے آنکھیں بند کر رکھی ہیں۔ لیکن "نئے لکھنے والوں نے خود پر کوئی دروازہ بند نہیں رکھا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اپنے زمانے کے کھوکھلے ہوتے ہوئے باطن اور اطراف و جوانب میں چشم بصیرت کو محسوس ہونے والی تاریکی کے باوجود شعلۂ تخلیق کو روشن کئے ہوئے ہے۔" (نیا افسانہ از شمس الحق عثمانی)

مسئلہ صرف اس قدر ہے کہ اردو کے نقاد تعصبات کی عینکیں اتار کر، ایمانداری سے اپنا فرض ادا کریں، الکشن رکھنے کے حصار سے نکلیں تاکہ انہیں سجاد ظہیر و بھتیجوں کے مستقبل کی خاطر خس و خاشاک کی مغز ری نہ کرنی پڑے۔ اور کفِ افسوس ملتے ہوئے نہ کہنا پڑے کہ

"آہ۔ ہمارے درمیان سے کس قدر زبردست افسانہ نگار اُٹھ گیا۔"



اخترالایمان

اِس آباد خرابے میں ....

میں نے ایک زمانے میں اپنی منظوم سوانح لکھنے کا ارادہ کیا تھا۔ وہ خواہش تکمیل کو تو نہیں پہنچی مگر اس کے کچھ حصّے ہو گئے تھے۔ آغاز یوں کیا تھا

اس جہانِ گل و بلبل و زاغ میں
اتری ہند کے چھوٹے سے گاؤں میں
ایک کاتک کی ٹھٹھری ہوئی رات میں
شب کے پچھلے پہر تاروں کی چھاؤں میں
پھونس کے ایک چھپّر میں پیدا ہوا
حسبِ دستور کچھ دیر رویا کیا
اور پھر جیسے جی کو قرار آگیا
جیسے دارالمحن سازگار آگیا

یہ پھونس کا چھپّر میری ننھیال ہے۔ وہ چھوٹی سی بستی جو چالیس پچاس گھروں پر مشتمل تھی آج بھی ہے مگر بڑھ پھیل گئی ہے۔ میں تو برسوں سے نہیں گیا۔ سنا ہے اب وہاں ریڈیو اسٹیشن اور ایک بہت بڑی اناج کی منڈی بن گئی ہے۔ اس بستی کا نام قلعہ پتھر گڈھ ہے۔ کچھ اسے گھسٹ پوری بھی کہتے ہیں۔ پتّھر گڈھ اس لیے کہ بڑے بڑے پتّھروں سے بنا ہوا یہاں ایک قلعہ ہے جسے نجیب الدولہ نے بنوایا تھا۔ گھسٹ پوری غالباً اس لیے کہلاتی ہے کہ جب نجیب الدولہ کو انگریزوں کے مقابلے کے بعد ہار ہوئی اور قلعہ خالی کرایا گیا تو متعلقین اور شاگرد پیشہ لوگوں نے قلعہ خالی کرنے سے انکار کر دیا۔ نتیجے میں انہیں گھسیٹ گھسیٹ کر قلعے سے نکالا گیا۔ اس کے باوجود بھی وہ یہاں سے نہیں گئے۔

قلعے کے باہر ہی میدان میں آباد ہو گئے۔ یہ بستی قلعے کے سامنے آباد ہے۔ اس کے ایک سرے پر ایک چھوٹی سی مسجد ہے جہاں میرے ماموں نماز پڑھایا کرتے تھے۔ ایک زمانے میں یہ قلعہ نظر بندی کے لیے بھی استعمال ہوتا تھا۔ ایک طرح کا CONCENTRATION CAMP تھا۔ اب تو کم و بیش ناپید ہو گیا ہے۔ ایک قبیلہ تھا جسے روھیل کھنڈی میں بھانتو کہتے تھے۔ یہ آدی واسی قسم کے لوگ تھے اور پیشے سے زیادہ تر جرائم پیشہ تھے۔ ان کو ایک جگہ اکٹھا کر کے اس قلعے میں رکھا گیا تھا۔ جب کہیں کوئی جلا تھا صدر دروازے پر اپنی حاضری لکھوا کر جاتا تھا۔ سلطانہ ڈاکو اسی قبیلے کا ایک فرد تھا۔ وہ بھی اس قلعے میں محصور تھا اور جب اپنا گروہ بنالیا تو قلعے کی دیوار پھاند کر بھاگ گیا تھا۔ لال ڈھانگ اس جگہ سے قریب ایک علاقہ ہے جہاں سے ہمالیہ کا جنگل شروع ہو جاتا ہے۔ وہ اس کی جائے پناہ تھی۔

میرے بچپن میں قلعہ بستی میں جب کوئی بیاہ شادی ہوتی تھی تو اس میں شریک ہوتے تھے یہ نہیں معلوم اپنا حصہ لینے آتے تھے یا ان میں اور بستی کے لوگوں میں بھائی چارہ ہو گیا تھا۔ جتنی شادیاں اس زمانے کی یاد ہیں اس میں ان کی شرکت بھی یاد ہے۔ بعد کے زمانے میں سلطانہ ڈاکو کے پکڑے جانے کے بعد قلعہ خالی کر دیا گیا تھا اور انہیں منتشر کر دیا گیا تھا کہ پھر اکٹھے ہو کر لوٹ مار نہ کریں۔

جگادھری چھوڑنے کے بعد میں اسی بستی قلعے میں آیا تھا۔ جب جگادھری سے چلا تھا میرے ذہن میں نجیب آباد تک پہنچنے کا راستہ نہیں تھا۔ اتنا معلوم تھا ایک شہر سہارنپور راستے میں پڑتا ہے اور وہاں سے نجیب آباد کے لیے دوسری گاڑی لینی پڑتی ہے۔

جگادھری سے ایک چھوٹی لائن عبداللہ پور (جمنا نگر) جاتی تھی۔ عبداللہ پور جنکشن تھا۔ میں نے سوچا عبداللہ پور سے نجیب آباد کا ٹکٹ لے کر کسی سے پوچھ لوں گا اور سہارنپور پہنچ کر گاڑی بدل لوں گا اور میں نے وہی کیا نجیب آباد سے گھر کا راستہ مجھے معلوم تھا۔ نجیب آباد کے اسٹیشن پر اتر کر جب میں ماموں کے یہاں پہنچا اماں سامنے آنگن میں ایک پیڑھے پر بیٹھی تھیں۔ مجھے دیکھ کر حیران بھی ہوئیں اور پریشان بھی۔

"محمد اختر تم؟"۔ اماں مجھے ہمیشہ محمد اختر کہا کرتی تھیں۔ میں نے انہیں بتا دیا جگادھری سے بھاگ آیا ہوں اور واپس نہیں جاؤں گا۔ اماں کو میری عادت معلوم تھی۔ جب مجھے کوئی بات لگ جاتی ہے تو میں اپنا ارادہ نہیں بدلتا۔ انہوں نے ہاتھ پکڑ کر مجھے پاس بٹھالیا اور سوچنے لگیں۔ سوچا کیا پریشان ہوتی ہوں گی اب میرے بیٹے کا کیا ہوگا۔ سوا تن بہ تقدیر کے مستقبل تو میرے جیسے لوگوں کا ویسے بھی کچھ نہیں ہوتا۔ جہاں بیٹھ گئے وہی اپنی زمین ہے جہاں رات ہو گئی وہی محلسرائے!

اگلے روز ماموں مجھے نجیب آباد کی سرور والی مسجد کے مدرسے میں داخل کرآئے۔ وہ خود بھی وہیں پڑھتے تھے۔ میرے ماموں کا نام عبدالحمید تھا۔ وہ اوصاف حمیدہ کے مالک تھے اور مجھ سے بڑی محبت کرتے تھے میری والدہ کا خاندان آٹھ افراد پر مشتمل تھا۔ نانا، نانی، ماموں، ممانی، تین خالائیں اور میری والدہ۔ اماں اپنے بہن بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ ان کا نام سلیمن تھا۔ ان سے چھوٹی بہن کا نام جمعرت (جُمّو)، ان سے چھوٹی حمیدن اور مجیدن تھیں۔ ممانی کا نام مجھے یاد نہیں۔

سرور والی مسجد میں داخلے کے بعد میرا پھر قرآن حفظ کرنے کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ ایک روز جو میں مدرسے سے واپس آیا دیکھا میری رنگی والی خالہ آئی ہوئی ہیں، جُمّو (جمعرت)، مجیدن اور میری والدہ ان تینوں کی شادی راؤکھیڑی میں ہوئی تھی۔ راؤکھیڑی میری ددھیال ہے اور اب یہ بھی نجیب آباد ہی کا حصّہ ہے۔ یہاں گھر کے افراد کے بارے میں تھوڑی سی تفصیل کی ضرورت ہے۔

میرے دادا کے انتقال کے بعد میرے والد بھی گھر چھوڑ کر سہارنپور چلے گئے تھے اور وہاں کے کسی خیراتی ادارے میں تعلیم پاکر حافظ اور قاری ہو گئے تھے۔ چوں کہ گھر کا سب سامان اور اثاثہ دادا نے چھوڑا تھا اس پر ان کے دو بڑے بھائیوں نے قبضہ کرلیا تھا اس لیے اپنے چھوٹے بھائی محمد یامین کو بھی اپنے ساتھ سہارنپور ہی لے گئے تھے اور تعلیم دلاکر انہیں حافظِ قرآن بنادیا تھا۔ میرے چچا محمد یامین ہی سے میری خالہ حمیدن کی شادی ہوئی تھی اور وہ دلّی میں رہتے تھے۔ وہاں ایک اسکول میں پڑھاتے بھی تھے۔ پنڈت کے کوچے میں ایک مسجد تھی وہاں امامت بھی کرتے تھے۔

چوں کہ میرے چچا کو میرے والد ہی نے پڑھایا لکھایا اور اپنے پاس رکھا تھا اس لیے وہ ان پر اپنا حق سمجھتے تھے۔ حمیدن خالہ کے بیان کے مطابق آبا نے میرے چچا کو لکھا تھا ''اختر آوارہ ہوگیا ہے، اور گھر سے بھاگ کر قلعہ چلا گیا ہے۔ اسے اپنے پاس بلالو۔'' آبا کے اس حکم کی تعمیل میں میری خالہ مجھے لینے کے لیے آئی تھیں۔ آج حمیدن خالہ حیات نہیں۔ میری والدہ اور جُمّو خالہ بھی اللہ کو پیاری ہو چکی ہیں۔ مجیدن خالہ حیات ہیں۔ انہیں کے بڑے لڑکے یاسین سے میری چھوٹی بہن رحمت کی شادی ہوئی ہے۔ یہ دونوں بمبئی میں ہیں۔ یاسین اور رحمت کو میں نے پندرہ بیس سال پہلے بمبئی ہی بلالیا تھا اور اب تک یہیں ہیں۔ ان دونوں کے یہاں کوئی اولاد نہیں۔

چوتھا باب

میرا اگلا قدم دلّی شہر تھا۔ یہ ۱۹۳۰ء کی بات ہے۔ دلّی میں جہاں میں نے ابتدائی چار سال گزارے اس جگہ کا نام موید الاسلام تھا۔ یہ ایک ریفارمیٹری اسکول اور یتیم خانہ تھا۔ یہ دریا گنج میں واقع تھا اور غالباً آج بھی ہے۔ اب اسے 'بچوں کا گھر' کہتے ہیں۔

سنگِ مدرسہ جنگل تھا مگر موید الاسلام عروس البلاد اور حکومت کے پایۂ تخت میں ایک قلعہ۔ یہ لال پتھروں سے بنی ہوئی ایک مضبوط اور بہت بلند عمارت تھی جس کو چھوتا ہوا ایک نیلی قامت اور مضبوط لکڑی کا پھاٹک تھا جس میں ہر وقت ایک بڑا سا تالا پڑا رہتا تھا اور ایک چوکیدار پہرے پر رہتا تھا۔ اندر تو کوئی بھی جا سکتا تھا مگر باہر جانے کے لیے خاص طور پر لڑکوں کے لیے منیجر کے پروانۂ راہداری کی ضرورت تھی۔

پھاٹک پھر بھی نہیں کھلتا۔ پھاٹک میں بنی ہوئی بڑی سی کھڑکی کھلتی تھی اور پھر بند ہو جاتی تھی۔

یہ جگہ ریفارمیٹری اس اعتبار سے تھی کہ جو لڑکے گھروں سے بھاگ جاتے تھے اور والدین کی شکایت پر پکڑے جاتے تھے یا آوارہ گردی میں پکڑے جاتے تھے۔ کمشنر کے حکم سے پولیس انہیں یہیں لے کر آتی تھی۔ اگر کوئی وارث آتا تو اطمینان ہونے کے بعد انہیں رخصت کر دیا جاتا تھا ورنہ لڑکا یہیں رہتا تھا۔ یہی موید الاسلام اگلے چار سال کے لیے میری تقدیر بننے والا تھا۔

خالہ کے ساتھ دلّی آنے کے بعد دو چار روز تو میری بڑی آؤ بھگت ہوئی، سویاں پکیں، حلوے بنے، چچا مجھے ہر جگہ ساتھ لیے پھرتے۔ اس اسکول میں بھی لے گئے جہاں وہ پڑھاتے تھے اور ہیڈ ماسٹر غلام رسول صاحب سے ملوایا۔ اس مسجد میں بھی لے گئے جہاں نماز پڑھاتے۔ یہ مسجد پنڈت کے کوچے میں تھی۔ پھر ایک دن مجھے ساتھ لیا اور سرکی والوں سے ہوتے ہوتے، چاوڑی بازار سے گزر کر دریا گنج پہنچے اور موید الاسلام کے بڑے پھاٹک کے سامنے آ کر کھڑے ہو گئے اور دروازہ کھٹکھٹایا۔ کھڑکی کھلی، اور مجھے اندر لے کر چلے گئے۔ سامنے کے حصے میں ایک بہت بڑا دفتر تھا۔ مجھے اندر لے گئے۔ سامنے غلام رسول بیٹھے ہمارا انتظار کر رہے تھے۔ وہ مجھے منیجر کے پاس لے گئے۔ ان کا نام عطاء اللہ تھا۔ کچھ آہستہ آہستہ ان سے کہا۔ منیجر بزرگ آدمی تھے۔ آنکھیں بہت تیز تھیں۔ کمر ذرا جھکی ہوئی تھی۔ انہوں نے مسکرا کر مجھے دیکھا اور میں اگلے چار سال کے لیے موید الاسلام کا ایک حصہ بن گیا۔ چچا مجھے اس طویل و عریض چار دیواری میں چھوڑ کر چلے گئے۔ ۱۱ ہدایت کر گئے کوئی ضرورت ہو تو غلام رسول صاحب سے کہوں۔ جب انہیں وقت ملے گا مجھے د

آجایا کریں گے۔

موید الاسلام کے سکریٹری یا متولی خان بہادر یوسف پانی والے تھے۔ یہ پنجابی برادری کے ایک متمول اور باثر شخص تھے۔ پنجابی برادری کے لوگ زیادہ تر تجارت پیشہ اور سوداگر ہوتے ہیں۔ تحقیق نہیں مگر میرا خیال ہے موید الاسلام کی یہ عمارت بھی پنجابی برادری کے کسی شخص یا بہت سے لوگوں نے مل کر بنائی ہوگی۔ یہ ایک کشادہ عمارت تھی۔ صدر دروازے سے داخل ہوں تو دائیں طرف باورچی خانہ اور اس سے ملے ہوئے غسل خانے اور بیت الخلاء تھے۔ سامنے کئی کمرے تھے جن میں سے ایک منیجر صاحب کا دفتر تھا اور ایک میں موید الاسلام کے کاغذات اور کھاتے اور حساب کتاب کی کتابیں رکھی تھیں۔ ایک بے چھت کا کمرہ بھی تھا۔ دائیں بائیں رہائش کے لیے کمرے بنائے گئے تھے۔ اگر اس عمارت کو دو منزلہ بنایا جاتا تو یہ بہت شاندار عمارت بنتی اور اس میں کالج بنایا جاسکتا تھا۔ ممکن ہے اس کے بانی کے ذہن میں ایسا ہی کوئی بڑا مقصد ہو مگر افسوس وہ مقصد پورا نہیں ہوا تھا۔ اب صرف یہ ایک ایسی جگہ تھی جہاں ساٹھ ستر معذور اور کچھ تندرست لڑکے رہتے تھے جن کی کفالت موید الاسلام کرتا تھا۔ معذور لڑکوں کو ذہنی یا جسمانی مریض کہا جاسکتا تھا۔ ان میں سے چند کا ذکر کرتا ہوں۔

ایک لڑکا احمد خان تھا۔ وہ نسلاً پٹھان تھا۔ نہیں معلوم اپنی جائے پیدائش کی جگہ سے یہاں تک کیسے پہنچ گیا تھا۔ اس کا سر گنبد کی طرح تھا۔ آنکھیں اندر دھنسی ہوئی تھیں۔ جیسے ہاتھی کی آنکھیں ہوتی ہیں اور چلنے کا انداز بالکل گینڈے جیسا تھا۔ اس کی گردن اتنی موٹی تھی کہ پیچھے دیکھنے کے لیے گردن گھمانا مشکل تھا۔ وہ گھوم کر دیکھتا تھا۔ لڑکے اسے عجیب الخلقت چیز سمجھ کر چھیڑتے رہتے تھے اس کا سر تک دیوار سے ٹکرا دیتے تھے وہ جزبز ہو کر رہ جاتا اور ردعمل بالکل ایسا ہوتا تھا جیسے کسی حیوان کا ہوسکتا ہے۔

ایک لڑکا حاجی گل تھا۔ وہ بھی پٹھان تھا۔ اس کی ساخت بھی عجیب تھی جسے لفظوں میں بیان کرنا مشکل ہے۔ مگر وہ احمد خان کی طرح کند نہیں تھا اور ہر وقت ہنستا رہتا تھا۔ وہ بھی آدمی کم مشین زیادہ تھا۔ اس کا استعمال زیادہ تر کھانے کی چیزیں چرانے کے لیے کیا جاتا تھا۔ بعض حضرات دعوت کرتے تھے تو لڑکوں کو گھر بلانے کی بجائے موید الاسلام ہی میں کھانا بھجوا دیتے تھے اور اس کھانے کو سپرنٹنڈنٹ کی نگرانی میں رکھا جاتا تھا۔ سرغنہ قسم کے لڑکے رات کو حاجی گل سے کہتے تھے بھوک لگی ہے جاؤ بریانی چرا لاؤ، اور وہ چرا لاتا تھا۔ مختصر یہ کہ اسے اس طرح کے کسی کام پر لگا دو کر دیتا تھا۔ ایک لمبی فہرست ہے معذور لڑکوں کی۔ ان میں ایک پگلی بھی تھی جس کا نام مجھے یاد نہیں۔

ایک لڑکا عبدالشکور تھا۔ وہ نابینا تھا۔ اسے ذہنی مریض کہنا چاہیے۔ وہ ایک کونے میں بیٹھا رہتا تھا اس میں خصوصیت یہ تھی کہ وہ مویدالاسلام کے ہر لڑکے کو پاؤں کی چاپ سے پہچانتا تھا۔ اگر کوئی لڑکا اس کے نزدیک آکر شی ای ای اس کی آواز نکالتا تھا تو وہ خوب چیختا چلاتا تھا اور چھیڑنے والا جب بھاگتا تھا تو وہ اسے پاؤں کی چاپ سے پہچان لیتا تھا اور ایسا کبھی نہیں ہوا کہ اس نے کسی لڑکے کو پہچاننے میں غلطی کی ہو۔

غرض کہ مویدالاسلام ریفارمیٹری بھی تھا۔ مریض خانہ بھی، یتیم خانہ بھی اور ایک باقاعدہ اسکول بھی۔ یہ ایک ایسا سرکاری طور پر منظور شدہ سکول تھا جہاں آٹھویں جماعت تک باقاعدہ تعلیم دی جاتی تھی اور شہر کے بھی کافی لڑکے پڑھنے آتے تھے

مختصر یہ کہ چچا مجھے مویدالاسلام میں چھوڑ کر چلے گئے۔ چپراسی نے مجھے جاکر ایک کمرہ اور ایک پلنگ دکھایا اور کہا یہ تمہارا کمرہ ہے اور یہ تمہارا بستر۔ مویدالاسلام جاتے وقت چچا نے راستے میں ایک دکان سے مجھے حلوہ دلوایا تھا۔ پتے میں لپٹا ہوا۔ وہ حلوہ ابھی تک میرے ہاتھ میں تھا۔ جب چپراسی چلا گیا تو وہ حلوہ میں نے ایک طرف رکھ دیا۔ کھانے کو جی نہیں چاہا۔ میرا۔ کچھ لڑکے میرے پاس آئے اور مجھ سے بات کرنی چاہی مگر میں نے کسی سے بات نہیں کی۔ گرمیوں کا موسم تھا۔ لڑکے باہر دالان میں سوتے تھے۔ سب اپنی اپنی چارپائی لے کر باہر چلے گئے۔ میں اندر ہی بیٹھا رہا۔ جیسے جیسے رات بڑھی لڑکے سو گئے۔ میں ایسے ہی بیٹھا رہا۔ نیند نہیں آئی۔ پھر جانے کیوں مجھے رونا آگیا۔ ایسی اپنی ذات میں تنہائی کی زندگی تو میں بچپن سے گزار رہا تھا۔ پندرہ سال پرانی عادت تھی، مگر اس رات مجھے محسوس ہوا جیسے کسی نے میرے ساتھ چھل کیا ہے اور روتے روتے سو گیا۔

صبح بہت سویرے چپراسی نے جگا دیا۔ "اٹھو نماز کا وقت ہو گیا" مویدالاسلام کے عین سامنے ڈی اے وی ہائی اسکول تھا۔ اس کے پیچھے ایک چھوٹی سی مسجد تھی۔ جسے جنگل والی مسجد کہتے تھے۔ لڑکے وہاں نماز پڑھنے جاتے تھے۔

مویدالاسلام میں مجھے چوتھی جماعت میں داخلہ ملا۔ وہ لکڑی کا چھت کو چھوتا ہوا بڑا دروازہ میرے لیے واقعی ایک ایسا دروازہ ثابت ہوا جہاں سے میری زندگی کا سفر شروع ہو رہا تھا۔ یہاں مجھے دو تین استاد ایسے ملے جن کی محبت اور شفقت میں نہیں بھولتا۔ ایک عبدالصمد صاحب تھے انگریزی پڑھاتے تھے۔ سکول کے ہیڈ ماسٹر بھی تھے۔ انہوں نے میری بڑی بہت افزائی کی۔ گورے چٹے، چھ فٹ سے نکلتے ہوئے بڑے حلیم الطبع انسان تھے۔ ایک بار چھٹیوں میں گھر گئے۔ ملتان کے رہنے والے تھے۔ چھٹیاں ختم ہوئیں تو عبدالصمد کی جگہ آن

کے والد آئے۔ بزرگ سفید ریش۔ ہم سے مل کر رونے لگے، اور بتایا کہ صمد صاحب کا انتقال ہو گیا۔

ایک ماسٹر نعمت علی خاں تھے۔ اچھے تھے۔ شاعر بھی تھے۔ غزل کہتے تھے۔ جب انہیں پتہ چلا میں بھی کچھ لکھتا لکھاتا ہوں بڑے طنزیہ انداز میں پوچھا کرتے تھے "ردیف قافیہ جانتا ہے کیا ہوتا ہے"۔ انہوں نے ردیف قافیے کی اتنی رٹ لگائی کہ میرے ذہن سے ردیف قافیے کی وقعت ہی ختم ہو گئی۔

ایک ماسٹر عبدالواحد تھے۔ وہ احمدی فرقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میری ذہنی تربیت میں ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ وہ مجھ سے تقریریں لکھواتے تھے اور جلسوں میں بولنے کی ترغیب دیتے تھے۔ میں شعر یا نثر جو بھی لکھتا تھا اسے بڑی توجہ سے سنتے تھے۔ یہ ان ہی کی ترغیب اور ہمت افزائی کا نتیجہ تھا کہ میں نے مویدالاسلام ہی میں ایک ناول لکھ ڈالا تھا۔ وہ کہاں گیا نہیں معلوم۔ غرض کہ یہ دو استاد عبدالصمد اور عبدالواحد تھے جنھوں نے میرا مستقبل ہموار کرنے یا اسے دریافت کرنے میں بڑی مدد کی۔ تھوڑے دن بعد عبدالواحد بھی مویدالاسلام چھوڑ گئے اور پھر کبھی ان سے ملاقات نہیں ہوئی۔

مویدالاسلام میں ایک قاری محمد الیاس تھے۔ امروہہ کے رہنے والے تھے۔ لڑکے ان سے بہت چڑتے تھے، ایک وجہ تو یہ کہ وہ ہاتھ میں ہر وقت بید لیے گھومتے تھے اور بات بے بات لڑکوں کو پیٹتے تھے، دوسرے یہ کہ ان کے بارے میں مشہور تھا وہ امرد پرست ہیں۔ لڑکے ان کے اتنے خلاف تھے کہ ایک مرتبہ ایک لڑکے نے جب نماز پڑھنے کے لیے گئے، دھتورے کے بیج لا کر ان کے کھانے میں ملا دیے۔ وہ نیم پاگلوں کی سی حالت میں رات بھر مویدالاسلام میں چلاتے پھرے۔ وہاں ایک بوڑھا چپراسی تھا اس نے جلنے کیا لا کر انہیں گھوٹ کر پلایا تب کہیں ٹھیک ہوئے۔

ایک قاری الیاس ہی کیا امرد پرستی اور اغلام۔ ان دنوں عام بیماری اور بدعت تھی۔ میں مویدالاسلام میں بہت سے لڑکوں کو جانتا تھا جن میں کچھ فاعل تھے کچھ مفعول۔ ادریس نام کا ایک لڑکا تھا۔ اس کا صحیح نام ادریس کا چکیدار ہونا چاہیے۔ اس کی ماں جیلیوں کے کوچے میں کسی جگہ کام کرتی تھی اور دن میں ایک بار اس سے ملنے آتی اور بہت سی چیزیں کھانے کے لیے لایا کرتی تھی۔ وہ دونوں پاؤں سے معذور تھا۔ بیساکھیوں کے سہارے چلتا تھا۔ وہ رات کے قصے مجھے بہت سنایا کرتا تھا۔ اسے رات کو نیند نہیں آتی تھی۔ لڑکے کیا کر رہے ہیں سب دیکھتا تھا۔ گرمیوں میں لڑکے باہر دالان میں سوتے تھے۔

مویدالاسلام کیا یہ بدعت پورے معاشرے ہی میں تھی۔ شبیر نام کا ایک لڑکا تھا۔ شہر سے پڑھنے

آتا تھا۔ ایک مرتبہ اس کے باپ نے اسکول میں آکر اسے بہت پیٹا۔ معلوم کرنے پر پتہ چلا وہ رات کو اپنے عاشق کے ساتھ گھر سے باہر رہا۔ شبیر اچھا خوبصورت اور شرمیلا سا لڑکا تھا۔ افسوس ہوا اس کے بارے میں یہ جان کر۔ ایک اور لڑکا تھا۔ اس کا نام احمد تھا۔ وہ بھی شہر سے پڑھنے آتا تھا۔ مومن نام کا ایک آدمی اس کا عاشق تھا جو سپیلوں کے کوچے میں رہتا تھا اور سانپ پکڑ کر بیچنے کا کام کرتا تھا۔ اس کا الٹا ہاتھ کٹا ہوا تھا۔ سنا ہے اسے سانپ نے کاٹ لیا تھا۔ زندگی بچانے کے لیے اسے ہاتھ کٹوانا پڑا تھا۔ وہ چھٹی کے بعد باہر احمد کا انتظار کرتا رہتا تھا۔ احمد میرے ساتھ پڑھتا تھا۔ میں نے اسے سمجھایا ایسا کرنا بہت بری بات ہے۔ اور اس نے مومن سے ملنا کم کر دیا۔ مومن کو پتہ چل گیا ایک روز جو میں باہر نکلا مومن نے مجھے پکڑ لیا۔ بہت گالیاں دیں اور میرے منہ پر زور سے تھپڑ مارا۔ مویدالاسلام کے بعد اس طرح کے بہت سے لڑکوں سے میرا واسطہ پڑا۔ جن کا ذکر میں آگے کروں گا۔

یہ جو کچھ میں ان صفحات میں درج کر رہا ہوں اسے سوانح کا نام نہیں دینا چاہیے۔ یادداشت سمجھیے وہ بھی اس لیے قلمبند کر لی سفر کے اختتام پر آدمی کو یاد تو رہے کیسے کیسے مقامات اور منزلوں سے گزرے ہیں۔ میں نے اپنا شمار ہمیشہ بے وقوف لوگوں میں کیا ہے۔ جب کسی کام کا وقت اور موقعہ گزر جاتا ہے مجھے اس وقت خیال آتا ہے کہ فلاں وقت کیا کرنا چاہیے تھا کیا نہیں کرنا چاہیے تھا۔

مویدالاسلام ہی کی یادوں میں سے ایک یہ بھی ہے کہ وہاں ایک وبا پھیلی اور اوپر نیچے کئی لڑکے مر گئے۔ ان میں سے ایک میرے دوستوں کے حلقے میں تھا۔ وہ بھی پشاور کا رہنے والا تھا اور ہم اسے خان کہہ کر بلاتے تھے۔ ایک رات اچانک خان کا انتقال ہو گیا۔ سب لڑکے دوسرے کمروں میں چلے گئے۔ مگر جانے کیوں میرے ذہن میں ایسا بیٹھا ہوا تھا کہ مُردے کو اکیلا نہیں چھوڑنا چاہیے۔ میں کمرہ چھوڑ کر نہیں گیا اور وہیں خان کے برابر پلنگ پر لیٹ کر اُسے کہانیاں سُناتا رہا۔

مویدالاسلام ایک اچھا ادارہ ہوتے ہوئے بھی اور راتے متمول اور دُور تک دسترس رکھنے والے مربیوں کے باوجود ایک بھیک کا ہی ٹھیکرہ تھا۔ جب میں مویدالاسلام میں داخل ہوا اس وقت صورتِ حال مختلف تھی۔ سرائے بیرم خاں میں ایک دستکاری سکول تھا۔ جہاں بہت اچھا فرنیچر اور مکان کی زیبائش کی چیزیں بنانی سکھائی جاتی تھیں۔ مویدالاسلام سے آٹھ جماعت پاس کر کے لڑکے اس دستکاری سکول میں بھیجے جاتے جہاں سے وہ اچھے دستکار ہو کر نکلتے تھے۔ مگر جانے کیوں وہ انتظام ختم کر دیا گیا۔ آٹھویں جماعت پاس کرنے کے بعد اگر لڑکے کو کوئی ہنر نہیں آتا تو محنت مزدوری کرنے یا بھیک مانگنے کے سوا دوسرا کوئی کام کر بھی نہیں سکتا۔

سگھ مدرسہ اور مویدالاسلام میں فرق صرف رہن سہن اور درجے کا تھا۔ سگھ مدرسے کی دعوتوں میں
چاول ملتے تھے اور مویدالاسلام کی دعوتوں کا مینو تاج محل ہوٹل کے مینو سے بھی اچھا تھا۔ سگھ مدرسے کی دعوتیں
کھیت مزدوروں اور کاشتکاروں کی دعوتیں تھیں۔ مویدالاسلام کی دعوتیں زیادہ تر دلی کے تاجروں اور سوداگروں
کی دعوتیں جہاں خمیری روٹی، قورمہ، فرنی، بریانی، زردہ، لال روٹی، باقرخوانی اور قلیے عام تھے۔ دعوتوں میں
شرکت کا طریقہ سگھ مدرسے اور مویدالاسلام میں ایک ہی تھا۔ دو تین چپراسیوں کے ساتھ سب لڑکے لائن میں آگے پیچھے
چلتے تھے۔ دعوتیں اکثر شام کی ہوتی تھیں اور شہر میں کہیں بھی جانا ہو جامع مسجد کے چوک سے اکثر گزرنا ہوتا تھا۔ شام
کو گدڑی کا بازار، کٹوروں کے بجنے کی آوازیں، پھول والوں کی آوازیں اور جامع مسجد کی سیڑھیوں پر خوردونوش
کی سجی ہوئی دکانوں کے ساتھ ایک بھوجری آواز بھی سنائی دیتی تھی۔ اس آواز کے مالک کا نام اشفاق تھا وہ شاعر
تھا اور اپنی غزلوں کی چار چار چھ چھ صفحے کی کتابیں چھاپ کر گاگا کر جامع مسجد کے چوک میں بیچا کرتا تھا۔ اس کا رنگ
بہت گورا تھا اور سر کے بال سرخ۔ اچھے نکلے ہوئے قد کا آدمی تھا، اور اس سارے ماحول میں اس کی آواز
بھی اچھی لگتی تھی۔ جانے کیوں ادھر سے گزرتے وقت کئی بار میرے ذہن میں خیال آیا ایسی شاعری تو میں بھی کر سکتا
ہوں اور میں نے شاعری شروع کر دی۔ ایک دوبار اشفاق سے ملا بھی۔ اچھا مزے کا آدمی تھا۔

اشفاق کی دیکھا دیکھی شاعری تو شروع کر دی، مگر پھر کن کن منزلوں سے گزرنا پڑا، اس بات کی وضاحت
شاعری پر بات ہوگی تو تفصیل سے لکھوں گا۔ مویدالاسلام کے ذکر سے تو جان چھوٹے۔

مویدالاسلام سے متعلق میں نے جن ذہنی مریضوں کا ذکر کیا ہے وہ تو اس زندگی کا ایک حصہ ہے۔
وہاں کئی اور لڑکے تھے جیسے شیریں جان عثمان بانی، یہ دونوں لڑکے حبشی تھے۔ شیریں جان تو ایسا ہی بلا سا تھا مگر
عثمان بانی فٹ بال میں بڑی شہرت کا مالک تھا۔ وہ محمڈن اسپورٹنگ میں گول کیپر تھا۔ اسے میں نے ایک دو بار
کھیلتے ہوئے دیکھا تھا۔ گیند پکڑنے کے لیے ایسے ہوا میں زقند بھرتا تھا جیسے انسان نہیں پرندہ تھا۔ اس وقت
کا بڑا نامور کھلاڑی تھا۔ اس کے علاوہ اور کئی لڑکے تھے یاسین، نور محمد، خورشیدالاسلام، شبیر قریشی، اقبال
وغیرہ وغیرہ۔ مگر آگے چل کر سوا خورشیدالاسلام کے سب لاپتہ ہو گئے۔ خورشیدالاسلام علی گڑھ چلے گئے تھے اور ایم اے
پی ایچ ڈی کر کے وہیں شعبۂ اردو میں کام کرنے لگے تھے۔ انہوں نے کئی کتابیں بھی لکھیں۔ باقی لڑکوں کے لاپتہ ہونے
کا سبب وہی تھا ادھوری پڑھائی۔ آٹھویں جماعت پاس کرنے کے بعد سوا کسی گھر یا دفتر میں چپراسی گیری کرنے کے
اور لڑکا کیا کر سکتا ہے۔

مجھے مویدالاسلام میں چوتھی جماعت میں داخلہ ملا۔ جب میں نے بوائز سکول چھوڑا تھا میں وہاں چوتھے ہی درجے میں پڑھتا تھا۔ ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک چار سال ایسے نکل گئے کہ دن کب آیا کب نکل گیا پتہ ہی نہیں چلا۔ سبب وہی میرے اساتذہ کی شفقت اور توجہ تھی۔ میں پڑھنے کے لحاظ سے بہت اچھا طالب علم نہیں تھا۔ نمبر فرسٹ کلاس اور سکینڈ کے درمیان آتے تھے مگر مطالعہ کرنے میں اور معلوماتِ عامہ میں بہت ہوشیار تھا۔ بہت اچھا مقرر سمجھا جاتا تھا اور شاعری بھی گوارا کرتا تھا۔ افسانے بھی لکھا کرتا۔

مویدالاسلام میں جب میرا آخری سال تھا مجھے نمونیہ ہوگیا۔ جامع مسجد کے نزدیک سرکاری اسپتال تھا۔ کنگ ایڈورڈ میموریل یا ملکہ وکٹوریہ اس وقت ذہن میں نہیں۔ مویدالاسلام کے لڑکے علاج کے لیے وہیں بھیجے جاتے تھے۔ یہ خیراتی اسپتال تھا۔ جب نمونیہ ہوا مجھے بھی وہیں داخل کیا گیا۔

چچا مجھے دیکھنے کے لیے آئے تو انہیں اندیشہ ہوا میں مر جاؤں۔ انہوں نے میری والدہ کو لکھا۔ وہ تو آگئیں مگر مجھ سے ملاقات نہیں ہوئی۔ سبب یہ تھا کہ چچا نے کبھی میری والدہ کو یہ بات بتائی ہی نہیں کہ میں یتیم خانے میں رہتا ہوں۔ اس واقعے کی تھوڑی سی تفصیل یہ ہے:

سرکاری اسپتال میں داخل کرنے کے بعد لوگ جیسے بھول گئے تھے۔ چچا کبھی آجاتے تھے۔ مویدالاسلام سے بھی کبھی کوئی چپراسی آجاتا تھا۔ میں اتفاق سے بہت سخت جان واقع ہوا ہوں۔ لوٹ پوٹ کر ٹھیک ہوگیا۔ اسپتال میں ایسا ہوا کہ میرے برابر جو دو مریض تھے ان میں سے ایک مرگیا۔ خیر اللہ کی مرضی۔ ایک دن سبھی کو یہ دن دیکھنا ہے۔ پھر اتفاق ایسا ہوا کہ اگلے روز دوسرا مریض بھی مرگیا۔ نرسوں کو فوراً اس کی موت کا علم نہیں ہوا۔ جو نرس دوا پلانے آئی اس نے توجہ نہیں دی۔ مرنے والے کا منہ کھلا تھا اس میں دوا انڈیل دی۔ پھر ایک دم اسے احساس ہوا وہ مرگیا ہے۔ اس نے چپراسی یا وارڈ بوائے کو آواز دی اور کہا لاش اتار کر نیچے فرش پر رکھ دے۔ وہ تو یہ کہہ کر چلی گئی۔ وارڈ بوائے آیا اس نے سوچا کون لاش کو اٹھانے کا تردد کرے۔ اس نے پلنگ کھڑا کر دیا۔ لاش دھڑ سے نیچے گری۔ یہ دیکھ کر میں ہڑبڑا گیا۔ کسی سے کچھ نہیں کہا۔ اٹھ کر اسپتال سے بھاگ کھڑا ہوا اور گرتا پڑتا نیاریوں کے محلے میں چچا کے یہاں پہنچا۔ دیکھا اماں آئی ہوئی ہیں۔ میں جب اس حالت میں وہاں پہنچا تب اماں کو اصل صورتِ حال کا پتہ چلا اور یہی بات میری خالہ اور اماں کے درمیان لڑائی کی بنیاد بن گئی۔ صلح صفائی کے باوجود دونوں میں کبھی میل نہیں رہا۔

غالباً خان بہادر یوسف پائی والے اپنی ٹوپی میں کچھ مزید چمکتے پروں کا اضافہ کرنا چاہتے تھے۔

ایک روز لڑکوں کو حکم ملا فوراً تیار ہو جائیں اور نہا دھو کر باقاعدہ تیار ہونے کے بعد یونیفارم کا خاکی کوٹ بھی پہنیں اور جامع مسجد میں حاضری کے لیے روانہ ہو جائیں۔ وہاں پہنچے تو دیکھا بڑا پولس کا پہرہ ہے اور سرکاری عملے کے لوگ ادھر ادھر گشت لگا رہے ہیں۔ ہمیں ایک لائن میں کھڑا کر دیا گیا۔ کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کیا ہو رہا ہے۔ تھوڑی دیر کے بعد بھگدڑ سی مچی۔ معلوم ہوا وائسرائے بہادر لارڈ لن لتھگو تشریف لائے ہیں۔ نہایت سندہ پیشانی کے ساتھ انہوں نے ایک ایک لڑکے سے ہاتھ ملایا اور ہمیں رخصت کر دیا گیا۔ میں واپسی میں راستہ بھر یہی سوچتا رہا لارڈ لن لتھگو کو اس ملاقات کا کیا فائدہ ہوا، اور ہمیں کیا ملا۔ مگر یہ نہیں جانتا تھا ہر جگہ ایک تیسرا آدمی ہوتا ہے جسے بچولیا کہتے ہیں اور آخر میں ہر بات کا فائدہ اس بچولیے کو زیادہ ہوتا ہے اور کسی کو کم اور یہاں یوسف پانی والے خاں بہادر بچولیے تھے۔

۱۹۳۷ء میں میری مویدالاسلام کی زندگی ختم ہو گئی۔ وہاں سے انگریزی کے ساتھ آٹھویں جماعت پاس کر لی تھی میرے پاس ایک ٹین کا صندوق تھا جس کی ساخت ایسی تھی جیسے جسم پر آبلے پڑ جاتے ہیں۔ جب میں خالہ کے ساتھ دلّی جا رہا تھا اماں نے وہ صندوق میرے ساتھ کر دیا تھا۔ چچا نے وہی صندوق مویدالاسلام میرے پاس پہنچا دیا تھا جس روز مویدالاسلام چھوڑا وہی صندوق میرے سر پر تھا اور میں مستقبل کی تلاش میں دلّی کی سڑکوں پر سے گزر رہا تھا۔

پانچواں باب

مویدالاسلام چھوڑنے کے بعد میں پھر چچا کے یہاں آ گیا۔ وہ نیاریوں کے محلے میں ایک تنگ سی گلی میں رہتے تھے جہاں اردگرد کے مکانوں میں ٹین کے صندوق بنانے کا کام ہوتا تھا اور دن بھر ٹین کو ٹھوکنے پیٹنے کی آوازیں کانوں میں آتی رہتی تھیں۔ اس دوران میرے والد بھی دلّی آ گئے تھے۔ یہ نہیں معلوم وہ خود آئے تھے یا چچا نے انہیں بلایا تھا، مگر وہ چچا کے ساتھ نہیں رہتے تھے۔ کشن گنج کی کسی مسجد میں رہتے تھے اور وہیں پیش امام تھے۔ مجردوں کی زندگی مجھے پسند نہیں اس لیے میں ان کے پاس نہیں گیا۔

چچا کا مکان بہت چھوٹا تھا۔ صرف ایک کمرے پر مشتمل کمرے سے ملی ہوئی ایک چھوٹی سی کوٹھ تھی۔ سامنے چھوٹا سا صحن تھا جس میں ایک کونے میں چولہا رکھا تھا اور ایک طرف پاخانہ بنا ہوا تھا۔ گھر میں آدمی زیادہ نہیں تھے۔ میرے چچا، میری خالہ اور ان کا بیٹا عبدالسلام۔ چار سال پہلے جب میں دلّی آیا تھا ان کے یہاں کوئی اولاد نہیں تھی۔ اب ایک لڑکا تھا۔ موید الاسلام کی وسیع عمارت میں چار سال گذار

ے بعد ایسی تنگ جگہ میں گھٹن محسوس ہوتی تھی۔ اس کے علاوہ میرے ذہن میں یہ بات بیٹھی تھی اماں اور
خالہ میں اس بات پر کھنچاؤ پیدا ہوگیا تھا کہ انہوں نے مجھے یتیم خانے میں رکھا' اس لیے میں چچا کے یہاں نہیں
رہنا چاہتا تھا مگر میری خواہش اپنی جگہ اور صورت حال اپنی جگہ۔ اسی طرح کی مجبوریوں میں انسان جیتے
ہیں، جیسے کیا ہیں "گذران" کرتے ہیں۔ صبح کی شام اور شام کی صبح کرتے ہیں۔ اسی صبح شام کے درمیان
کہیں ایسے لمحے بھی آجاتے ہیں جن میں لہجت کی تلاش ہوتی ہے۔ خوشی کے بہانے ڈھونڈے جاتے ہیں اور
زندگی کے ان لمحوں کو مختلف تسلی بخش نام دے کر آدمی دن رات کے چکّر سے گذرتا رہتا ہے۔

ان میں تھوڑے لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو زندگی کا مقصد جاننا چاہتے ہیں، کوئی مقصد
دکھائی نہیں دیتا تو اسے مقصد دینا چاہتے ہیں۔ میرا شمار کن لوگوں میں ہو سکتا ہے نہیں کہہ سکتا۔ مگر میں
بے چین رہتا تھا۔ میرا خون گرم اور آنکھیں جلتی رہتی تھیں۔ جڑا ہوا بھی انسانوں کے اس طبقہ سے
تھا جو پیٹ بھر لینے کو زندگی سمجھتے ہیں۔ والد کے ذہن میں میرا مستقبل ایک پیش امام یا سکول ٹیچر سے
زیادہ کچھ نہیں تھا۔ پنڈت کے کوچے میں ایک مسجد تھی۔ میرے والد کی طرح چچا وہاں کے امام تھے۔ مسجد کے اوپر
ایک کمرہ تھا فرصت کا وقت وہاں گذارتے تھے۔ کبھی کبھی میں بھی وہاں چلا جاتا تھا اور بے مقصد دلی کی
خاک چھانتا پھرتا تھا۔ دیہات میں پیدا ہوا تھا دیہات میں ہی بچپن کا بیشتر حصہ گذرا تھا۔ مثال سامنے کھیت
مزدوروں یا کاشتکاروں کی تھی۔ یا پھر مسجدوں میں امامت کرنے والے مولوی تھے یا سکول کے استاد۔ خواب ایسے
دیکھتا تھا جیسے بازوؤں میں پر نکل آئے ہیں۔ لوگ مجھے پکڑنے کی کوشش کر رہے ہیں اور میں اڑ کر کبھی اس ڈال پر کبھی
اس ڈال پر۔ ذہن میں ایک ہی بات بیٹھی ہوئی تھی اڑنے کے لیے پر چاہئیں تو علم حاصل کرو۔ مگر کیسے وسائل
کہاں ہیں؟

ایک روز فتح پوری مسجد کے سامنے سے گذر رہا تھا۔ دوسرے دروازہ پر دیکھا "فتح پوری مسلم ہائی
سکول" لکھا ہوا ہے۔ میں تھوڑی دیر رُکا۔ پھر قدم آپ سے آپ سکول کی طرف اٹھ گئے۔ سیڑھیاں چڑھ کر
اُدھر چلا گیا اور ہیڈ ماسٹر کے دفتر کے سامنے پہنچ گیا۔ دروازہ پر نام لکھا ہوا تھا "صوفی صغیر حسن" سیدھا
دفتر میں چلا گیا۔ سامنے کرسی پر ایک درمیانی عمر کا شخص بیٹھا ہوا تھا۔ چہرے پر مٹھی بھر کالی ڈاڑھی تھی۔ رنگ
کھلتا ہوا گندمی تھا۔ وہ کچھ پڑھنے میں مصروف تھے۔ اپنے حال میں اس طرح بیٹھے ہوئے اچھے لگ رہے تھے
میں ابھی سوچ رہا تھا انہیں کیسے مخاطب کروں کہ انہوں نے نظر اٹھا کر دیکھا اور مجھے سامنے کھڑا دیکھ کر پوچھا
"کون چاہیے تمہیں؟ کس سے ملنا ہے؟"

میں نے اپنا نام بتایا " میں اختر الایمان ہوں .... اور ...."
انہوں نے ٹوکا " نام تو غلط ہے تمہارا ۔"
" مگر کام غلط نہیں کرتا ۔" میرے منہ سے نکل گیا ۔ وہ سن کر مسکرائے ۔ میں نے مدعا بتایا اور پورا اتا پتا دیا .... مویدالاسلام سے مڈل پاس کیا ہے ۔ چار سال وہیں گزارے ہیں ۔ آگے پڑھنا چاہتا ہوں مگر میرے پاس وسائل نہیں ۔"
" وہ سوچنے لگے ۔ اتنے میں ایک استاد وہاں آگئے ۔ نام غوث محمد تھا ۔ صوفی صاحب نے ان سے میرا مدعا بیان کیا ۔ انہوں نے میری طرف دیکھتے ہوئے کہا ۔ " یہ آپ کے لیے کیا مشکل کام ہے ؟ فیس معاف کر دیجئے نا ۔"
" اور کھیل کی فیس ؟ وہ تو معاف نہیں ہو سکتی ۔"
" وہ کتنی ہے ساڑھے تین آنے ۔" پھر مجھ سے پوچھا ۔" کیوں بھئی دے سکتے ہو ساڑھے تین آنے ؟"
میں سوچنے لگا ۔ غوث صاحب نے لقمہ دیا " دو تین ٹیوشن کر لینا مشکل حل ہو جائے گی ۔" اور واقعی مشکل حل ہو گئی ۔ میں ابا کے پاس گیا اور داخلے کے لیے پیسے مانگے ۔ انہوں نے بادل ناخواستہ دے دیئے ۔ میں نے تین چار ٹیوشن کرلیں اور گاڑی چل پڑی ۔

چاندنی چوک میں فخر الدین نام کے ایک صاحب تھے ۔ میاں بیوی دونوں ڈاکٹر تھے ۔ ان کے لڑکے محمود کو پڑھاتا تھا ۔ وہ ٹیوشن تو نہیں ملی مگر محمود سے میری دوستی ہو گئی اور بہت دن قائم رہی ۔ جب وقت ملتا میں اس کے پاس چلا جاتا تھا ۔ محمود کی والدہ بہت ہی خلیق عورت تھیں مجھ سے بہت محبت سے ملتی تھیں ۔ سکول کے بعد میں اپنی بھاگ دوڑ میں مبتلا ہو گیا ۔ ایک دن اچانک معلوم ہوا کہ محمود کا انتقال ہو گیا ۔ اس کا مسکراتا ہوا خوبصورت چہرہ آج تک میرے ذہن میں ہے ۔

فتح پوری سکول کی زندگی میرے لیے بہت مصروف اور مشکل بھری زندگی تھی ۔ میرے پاس کئی ٹیوشن تھیں ۔ ایک کشن گنج میں تو دوسری پھاٹک حبش خاں میں ۔ تیسری نیاریوں کے محلے میں تو چوتھی کہیں اور دن بھر شہر کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک دوڑتا رہتا تھا ۔ سردیاں تو ٹھیک تھیں مگر گرمیوں میں چوٹی سے ایڑی تک پسینے میں شرابور رہتا تھا ۔ اس کے علاوہ والی بال کی ٹیم کا کیپٹن تھا ۔ فٹ بال ٹیم کے پہلے گیارہ لڑکوں میں تھا اور ان کے علاوہ سٹوڈنٹس فیڈریشن کے لیے کام کرتا تھا ۔ اگر وقت ملا

جاتا تھا تو کمپنی باغ میں جا کر ورزش کرتا تھا۔

فتح پوری میں عبدالواحد صاحب کا بدل غوث صاحب مل گئے تھے۔ میری ذہنی تربیت میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ وہ پانی پت کے رہنے والے تھے۔ میرے پڑھنے لکھنے کو بہت بڑھاوا دیتے تھے۔ جہاں جہاں سکولوں میں، شہر میں یا شہر سے باہر تحریری مقابلے ہوتے تھے مجھے وہاں لے جاتے تھے انہوں نے میرے لیے سکول میگزین نکالا اور مجھے اس کا ایڈیٹر بنا لیا۔ مؤید الاسلام میں جو شعر گوئی کا سلسلہ شروع ہوا تھا اسے بھی بڑھاوا دیا۔ اب میرا رجحان غزل سے ہٹ کر نظم کی طرف ہو گیا تھا۔ سکول میگزین میں میری ایک نظم چھپی جس کا عنوان "گورِ غریباں" تھا۔ اساتذہ اور لڑکوں نے اسے بہت پسند کیا۔ اور مجھے بہت داد ملی۔ نظم کیا تھی اس وقت میرے ذہن میں نہیں مگر ایک طرح "گرے" کی ایلیجی سے متاثر تھی۔ میں نے ان ہی دنوں طباطبائی کا اردو ترجمہ پڑھا تھا۔

فتح پوری سکول میں داخلے کے بعد میں نے چچا کا گھر چھوڑ دیا تھا۔ اور ایک کمرہ کرایہ پہ لے کر گلی چابک سواروں میں اٹھ آیا تھا۔ فتح پوری مسجد کے آس پاس بہت سے چھوٹے بڑے ہوٹل تھے۔ ان ہی میں ایک پشاوری ہوٹل تھا۔ جہاں دو پیسے کی تندوری روٹی ملتی تھی۔ میں دو روٹیاں اور دو پیسے کا سالن لیتا تھا اور دوپہر کا کھانا وہیں کھاتا تھا۔ شام کا کچھ کھانا نہیں تھا، جو جہاں مل گیا کھا لیا نہیں ملا تو نہیں کھایا۔

جب میرا اسکول کا آخری سال تھا اچانک کسی بات پہ انتظامیہ کمیٹی اور اساتذہ میں اختلاف ہو گیا جھگڑے کی نوعیت اس وقت میرے ذہن میں نہیں غالباً اساتذہ کی تنخواہ بڑھانے کا معاملہ تھا اس سے ملتی جلتی کوئی اور بات جس کا تعلق اساتذہ کی بہتری سے تھا۔ اختلاف اتنا بڑھا کہ ہڑتال تک نوبت پہنچ گئی لڑکوں نے استادوں کا ساتھ دیا۔ خان بہادر رشید احمد بندوق والے انتظامیہ کے صدر یا سکریٹری تھے، لڑکوں نے ان کے اور دوسرے ممبروں کے خلاف جلوس نکالے۔ میں پیش پیش تھا۔ خوب بڑھ بڑھ کر زوردار تقریریں کیں۔ جب کسی طرح فیصلہ نہ ہو سکا تو طے پایا معاملہ سٹوڈنٹس فیڈریشن کے سپرد کر دینا چاہیئے۔ مقیم فاروقی فیڈریشن کے سکریٹری تھے۔ فاروقی سنٹ سٹیفن کالج کے طالب علم تھے۔ اتفاق سے رشید بندوق والے کا پوتا بھی سنٹ سٹیفن میں پڑھتا تھا اور مقیم فاروقی کا ہم جماعت اور دوست تھا۔ مزید اتفاق یہ ہوا کہ فیڈریشن نے فیصلہ اساتذہ کے خلاف اور انتظامیہ کے حق میں دے دیا۔ لڑکوں نے نتیجہ یہ نکالا کہ فیڈریشن کے سکریٹری نے رشید بندوق والے سے دوستی نبھائی ہے اور حاجی رشید بندوق والے کے حق میں فیصلہ دیا ہے

بڑا بلوہ ہوا۔ موافق اور مخالف پارٹیوں میں "تو تو" "میں میں" ہوئی۔ نور العارفین میرے ایک دوست سوشلسٹ پارٹی کے ممبر تھے۔ میں اور وہ مل کر فیڈریشن کے دفتر گئے اور مقیم فاروقی سے خوب جھگڑا کیا۔ وہ اپنی صفائی دیتے رہے مگر ہم نے نہیں مانا۔ اس کے بعد میں نے فیڈریشن چھوڑ دی۔ کچھ دن بعد میٹرک کا نتیجہ بھی نکل آیا۔ میں پاس ہوگیا تھا۔ میں نے سکول کی وداعی پارٹی میں اساتذہ کا شکریہ ادا کیا۔ سب سے رخصت ہوتے وقت میں واقعی رنجیدہ تھا خاص طور پر غوث صاحب اور صوفی صغیر حسن۔ ان ہی میں ایک دادا آبا بھی تھے، نام کیا تھا مجھے یاد نہیں۔ اقتصادیات پڑھاتے تھے۔ وہ بہت ضعیف تھے۔ کلاس میں لڑکے شرارت کرتے تھے اور وہ انہیں مارنے کے لیے بڑھتے تھے تو لڑکے بھاگ جاتے تھے اور وہ انہیں پکڑ نہیں سکتے۔ وہ بید ہاتھ میں لیئے پیچھے پیچھے اور لڑکا آگے آگے۔ یہ تماشا تقریباً روز ہی ہوتا تھا۔ میں نے اقتصادیات چھوڑ دی تو انہوں نے بہت سمجھایا مگر میں نے ان کی بات نہیں مانی۔ مجھے حساب کتاب والا کام ہی نہیں کرنا تھا۔

فتح پوری سکول سے رخصت ہوتے وقت صوفی صغیر حسن نے جو سرٹیفیکیٹ مجھے دیا اس کی نقل یہ ہے۔ سرٹیفیکیٹ انگریزی میں تھا اس کا اردو ترجمہ یوں ہے:

سکول سرٹیفیکٹ

۱۰/۶/۱۹۴۷ — محمد صغیر حسن

ایم اے (تاریخ، اقتصادیات)

ہیڈ ماسٹر

فتح پوری مسلم ہائی اسکول

دہلی

محمد اختر الایمان ابن فتح محمد نے اس سکول سے میٹرک کا امتحان اس سال پاس کیا ہے اور اچھے سیکنڈ کلاس نمبر حاصل کیے ہیں۔ یہ سکول کے ہونہار لڑکوں میں تھا۔ بہت اچھے اخلاق اور عادات کا لڑکا ہے۔ ذہنی اور جسمانی دونوں طرح سے بہت صحت مند ہے بہت اچھا خوش بیان مقرر ہونا اس کی دماغی صلاحیت کا ثبوت ہے۔

یہ فٹ بال کی الیون کا ممبر بھی ہے۔ یہ اس کی جسمانی صلاحیت کی دلیل ہے۔ بدقسمتی سے یہ غریب

ہے۔ سکول میں اس کی فیس معاف تھی۔ کالج یا یونیورسٹی جہاں یہ آگے پڑھنا چاہتا ہے اگر وہاں اسے خاطر خواہ مدد نہ ملی تو اس کا ترقی کرنا مشکل ہے۔ میں بڑے زوردار الفاظ میں اس کی سفارش کرتا ہوں۔

محمد صغیر حسن

دلّی میں اینگلو عربک کالج مسلمانوں کی ایک مشہور درسگاہ تھی۔ یہ قدیم دلّی مدرسہ کا ایک نیا رُخ ہے۔ اس کا پرنسپل ایک انگریز تھا۔ غالباً البرٹ واکر نام تھا۔ نتیجہ آنے کے بعد وہ سرٹیفکیٹ لے کر میں ان کے پاس چلا گیا۔ انہوں نے مجھے داخلہ دے دیا اور میری آدھی فیس معاف کر دی اور میں اینگلو عربک کالج کا طالب علم بن گیا۔ بعد میں اس کا نام دلّی کالج ہوا اور پھر ذاکر حسین کالج ●●

١٣٣

خصوصی مطالعہ



ممتاز شیریں

افسانے

مضامین

خطوط

ممتاز شیریں کیوں؟؟

"ممتاز شیریں کیوں؟ میں نے یہ سوال اپنے سامنے رکھا! ان کی تحریروں سے دل چسپی ہے، بلکہ ایک طرح کی وابستگی سی، اور میں نے اس کا سبب جاننے کے لیے اپنا آپ "ٹٹولا"۔ ترگنیف کے ایک افسانے کے مرکزی کردار کو ہیروئن سے اس وقت محبت ہوگئی جب اسے فوت ہوئے چند دن گزر گئے۔ ممتاز شیریں سے میری دل چسپی "بعد از مرگ" ہے۔ میں ان سے کبھی نہیں ملا ملنے کی کوئی خواہش اور نہ ملنے کا قلق بھی نہیں۔ وہ میرے ہوش سنبھالنے سے پہلے کراچی سے رخصت ہوچکی تھیں۔ میں نے ان کی پہلی تحریر جو پڑھی وہ افسانہ "آئینہ" تھی افسانہ بھی جذباتی، میری عمر بھی کچی تھی، افسانے کا نقش دل پر بیٹھ گیا، نانی بی کے کردار کی وجہ سے۔ اصل میں مجھے بھی خاندان کی ایک بوڑھی خاتون نے پالا تھا، جنہیں ہم سب باجی آپا کہا کرتے تھے۔ قائم گنج کی پٹھانی تھیں۔ کہیں کہیں میری تحریروں میں "بوا" کے نام سے آجاتی ہیں، اور مجھ سے کہتی ہیں: "تم ہماری کہانی نہیں کہہ سکتے۔" ان کا تقریباً ہیرا چہرہ "آئینہ" سے جھانکتا نظر آیا، اور بس اس کی مصنفہ سے دوستی ملک UNDERSTANDING ہوگئی ——— جیسی دوستوں میں ہوجاتی ہے ——— ہم ایک دوسرے کی زبان سمجھتے ہیں، ان کی کہانیوں سے مجھے دل چسپی ضرور ہے، مگر ویسی نہیں کہ جیسی اپنے انتہائی پسندیدہ افسانہ نگاروں سے ہے۔ میں ان کی تحریروں کو بار بار RE-READ نہیں کرسکتا۔ (میں نے رفیق حسین کا مجموعہ نو بار پڑھا ہے!) میں نے ان کی تنقید بھی پڑھ کر دیکھی۔ مغربی ادب کے مطالعے سے متاثر ہوا، محمد شاہین کے ہاں مرحومہ کی کتابیں بھی دیکھ چکا ہوں۔ "اپنی نگریا" کے بعد والے افسانوں میں ایک اور تماشا نظر آیا۔ مصنفہ کے ہاں لکھنے کا شوق ان کی افسانوی صلاحیت سے زیادہ بڑا تھا۔ انہوں نے مغربی ادب پڑھ کر جو آئیڈیل بنایا تھا، ان کا افسانہ اس سے چھوٹا ہی تھا۔ اس احساس نے ان سے وہ ساری حرکتیں کروائیں۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے وغیرہ۔ مجھے ان کا فرسٹریشن اپنا مسئلہ لگا۔ میں نے اس چہرے سے IDENTIFY کیا۔ میں خود بھی تو

الجھن کا شکار ہوں۔ میرے اندر بھی SELF EXPLANATION کا مادہ
بڑھ کر خود آزمائی کی حدوں کو چھونے لگتا ہے۔ پھر "کفّارہ" میں اولیت
کی قربت جیسے کوئی بیٹھے پیچھے موجود ہو اور موت کے گرم گرم
سانسوں کا لمس مجھے اپنی گردن پر محسوس ہو رہا ہو" اور اعصاب شکن
کے سامنے ایک محدود افسانہ نگار کی کوششیں۔ "ہوا کے سامنے چراغ"
"اوّل و آخر نثا" ..... وغیرہ وغیرہ۔
مگر یہ کہ ان کی کتابیں غائب سی ہوگئیں۔ اس
لیے 'مقدور بھر میں بھی ان کی بازیافت میں شامل ہوگیا۔ مگر یہ ایک
سرپھرے قسم کے قاری کی STRUGGLE ہے۔ کوئی 'RE-INTERPRETETION'
کی کوشش نہیں۔ اب میں کہہ نہیں سکتا کہ مرحوم کا تمام سرمایہ اس
کوشش کا متحمل بھی ہوسکتا ہے یا نہیں"

●●

{ اقصف قرنی ـــــ خلاے اقتباس }

آصف فرخی

حکایتِ شیریں

ممتاز شیریں اردو کے افسانوی ادب کا ایک روشن باب ہیں۔ مختصر افسانے کو اردو کے ادبی منظرنامے پر نمودار ہو کر فنی اظہار کی مستند صنف کا درجہ حاصل کیے ہوئے ابھی اتنی مدت تو نہیں گزری کہ اس کی روایت پر ان اصطلاحوں میں گفتگو کی جائے کہ جس طرح یوروپی زبانوں میں ناول، اور اردو فارسی میں غزل کی تشریح و تفسیر ہوتی ہے، تاہم اردو افسانہ اپنے مختصر مگر پُر از واقعات عرصۂ حیات میں ایسا معتد بہ سرمایہ بہم پہنچا پایا ہے۔ جو اپنے بہترین لمحوں میں تخلیقی تجربے، تکنیکی بوقلمونی اور ہنری جیمز کے الفاظ میں "زندگیٔ محسوس" [FELT LIFE] سے عبارت ہے، اور اس کی تفہیم و تعبیر سخن سنجی اور معنی آفرینی کی ایک الگ جہت ہے۔ اس باوقار ادبی سرمائے میں ممتاز شیریں کے افسانے ایک منفرد شناخت رکھتے ہیں، اور ایک خود مختار تخلیقی استعارے کے طور پر پہچانے جا سکتے ہیں۔ آوازوں اور سایوں کے ہجوم میں اپنا ایک الگ لہجہ بنا لینا اور اپنے ارتعاش کو سُر میں یوں ڈھال لینا کہ وہ راگ مالا میں کومل بلاجے، اتنے معمولی واقعات بھی نہیں کہ ہم ان کے امتیاز کی داد نہ دیں۔ یہ انفرادیت اور کوملتا ممتاز شیریں کی وجۂ امتیاز ہیں۔ اردو افسانے کے تسلسل میں ممتاز شیریں کو عہد ساز افسانہ نگار [جس طرح منٹو اور بیدی ایک دور کے خالق بھی تھے اور خاتم بھی] یا سد شکن افسانہ نگار [جن معنوں میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین رجحان ساز افسانہ نگار ہیں] قرار دینا تو مشکل ہوگا، مگر اس کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی ضروری ہے کہ ان کی افسانوی تدبیرکاری اتنی ہنر دار ہے اور ایسے تخلیقی و فکری روّیوں میں گندھی ہوئی ہے کہ اس کا مطالعہ اور اس کی بازیافت آج ہمارے لیے سود مند ہوگی۔

جب کسی افسانہ نگار کے تمام افسانے ایک ساتھ پڑھنے کو ملتے ہیں تو ہم پر اس انوکھی دنیا کی دریافت اور سیاحت کا در وا ہو جاتا ہے جسے اس افسانہ نگار نے تخلیق کیا اور ایک سبھا کی طرح سجایا۔ پھر یہ عمل پڑھنے والے کے بس میں ہوتا ہے کہ انکشاف کی حد سے گزر کر اجنبی، مانوس رہگزاروں پر آوارہ خرامی کو بصیرت کا

پیش خیمہ بنائے ۔ ممتاز شیریں کے تمام افسانے یکجا ہوکر اس بات کے متقاضی ہیں کہ ان کی دید و دریافت کے مراحل سے گزرا جائے ۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کا ذکر ، محمد حسن عسکری ، مظفر علی سید ، نذیر احمد اور خالد حسین سے لے کر انور سدید و شہزاد منظر تک کئی نقاد اپنے اپنے طور پر کر چکے ہیں ، اور ان کے مقالات کا مطالعہ اس دریافت میں ممد و معاون ثابت ہو سکتا ہے ۔ تاہم ان کے اعادے کا یہ محل نہیں ۔ ممتاز شیریں کے کلیات افسانہ کی اشاعت پر ایک آدھ بات مزید کہنے کی ہے اور میں فی الوقت اسی پر اکتفا کروں گا ۔

ممتاز شیریں کے تمام افسانوں کو ایک ساتھ دیکھا جائے تو ان میں بعض عناصر خاصے نمایاں نظر آتے ہیں ۔ داخلی تجربے کی دردمندی ، ذہانت کی کارفرمائی اور SOPHISTICATION ان کے افسانوں کے اہم خواص ہیں ۔ انہوں نے واقعیت پسندی و جذباتی تصویر کشی (" انگڑائی " " آئینہ ") سے اسطورہ نویسی اور استعارہ سازی (" میگھ ملہار " ، " دیپک راگ ") اور تجربے کی حدود کو چھوتی ہوئی علامت نگاری (" کفارہ ") تک سفر کیا ہے ان کا یہ فنی سفر ایک ادیب کے ذاتی نمو و ارتقاء کی داستان ہے ، اور شعور کی نئی منزلوں کے لیے ایک فن کار کی تلاش کی نمائندگی کرتا ہے ، اس کے ساتھ ساتھ یہ اردو افسانے کے دائرہ امکان کو نئی وسعتوں پر محیط کرنے کی کوشش بھی ہے ۔ ایک فن کار تخیل کے نئے منطقوں کی خبر لاتا ہے تو ایک روایت پھولتی پھلتی ہے ۔ زبان و ادب وسعت اور جلا پاتے ہیں ۔ ممتاز شیریں نے اردو افسانے کے واسطے ایک نئی اقلیم کو مسخر کیا ۔ انہوں نے اپنا ادبی سفر کا آغاز مانوس سرزمین سے کیا تھا ، " انگڑائی " اور " آئینہ " میں نفسیاتی ژرف نگاہی اور نرم دل کرداروں کشی کا وہ انداز اختیار کیا گیا ہے ، جس سے اردو افسانہ اس وقت آگاہ ہو چلا تھا ۔ موضوعات کچھ ایسے بعید از قیاس نہیں ، مگر افسانہ نگار کا ہم دردانہ انداز اور افسانوی عمل کا سیدھا سبھاؤ ہمیں بہت مانوس معلوم ہوتا ہے کہ ایک اپنائیت کے ساتھ خیال میں رس بس جاتا ہے ۔ ' میگھ ملہار ' اور ' کفارہ ' میں افسانہ نگار عشق اور فنا کے ان علاقوں سے گزرنے کی کوشش کر رہی ہے جن پر خیال کا سایہ کم کم پڑا ہے ۔ یہاں سفر کی سمت بھی نئی ہے اور انداز سفر بھی ۔ یہ تو عین ممکن ہے (اور ایک حد تک امر لازم بھی) کہ ہم اس سفر کو منزل تک پہنچانے کے لیے ممتاز شیریں کی اہلیت ، اور کامیابی پر شک کریں ، مگر اپنے سفر کو انگیخت کرنے میں ان کی پیش روی توجہ طلب ہے ۔ مانوس سرزمین سے آگے سفر کرنے ، جانے پہچانے ماحول اور کرداروں کو تقریباً اسی انداز سے پیش کرتے رہنے سے گریز کرنے کا فوری نتیجہ یہ ہوا کہ انہوں نے کامیابی کو اپنے لیے مشکل بنا لینے کا خطرہ مول لیا اور اپنے بہت سے نقادوں کو بھی ALIENATE کر دیا ۔ ہمارے نقاد اس جانی پہچانی ، مانوس بات سے اطمینان

محسوس کرتے ہیں جو فیشن کی طرح بن چکی ہے۔ گھسی پٹی پرانی دھرانی بات کو دہراتے رہنے، ایک جیسی چیزوں کے بارے میں ایک جیسا ردِّ عمل ظاہر کرتے رہنے میں عافیت ہے، آخر وہ کوئی فنکار تو نہیں کرتے نئے فکری اور فنی خطرات مول لیتے پھریں۔ فن کار جوں ہی محفوظ دائروں سے قدم باہر نکالنے کی جسارت کرتا ہے، مردود ٹھہرتا ہے۔ اور اس کے ذہنی ایڈونچر کو گالی دینے کے لیے ایڈونچرزم کہہ دینا تو شاید سب سے آسان نسخہ ہے۔ اس رویّے کا سب سے دلچسپ اظہار رشید امجد کے مضمون "افسانے کے نئے افق" میں ہوا ہے:

"ممتاز شیریں، حسن عسکری اور قرۃ العین حیدر ــــ یہ تینوں افسانہ نگار ہمارے معاشرے سے تعلق نہیں رکھتے۔ ان کے افسانے مغربی کلچر سے بے حد متاثر ہیں۔ بہتر یہ تھا کہ وہ اردو کے بجائے انگریزی میں لکھتے۔"

اس قسم کے "دیس نکالے" اگر اتنے طمطراق سے نہ دیے جاتے تو شاید اس درجہ مضحکہ خیز نہ ہوتے اور ان پر تنقید کی زبان میں گفتگو ممکن ہوتی۔ اپنی موجودہ صورت میں یہ اس تنگ نظری کی علامتِ مرض معلوم ہوتے ہیں جو چیونٹی کے انڈے کو آسمان جاننے پر مصر ہے۔ ممتاز شیریں کو اردو افسانے کی روایت سے بارہ پتھر باہر نہیں کیا جاسکتا۔ وہ اس روایت کی نکتہ داں بھی ہیں اور اس روایت میں ایک نئی خود آگاہی کی نکتہ پرور بھی۔ اردو افسانے کی روایت کوئی تنگ، بند گلی نہیں ہے، اور نہ یہ اپنے کل پیراؤں سے مطالبہ کرتی ہے کہ سب ایک ہی سانچے کے ڈھلے ہوئے ہوں۔ یا صراطِ مستقیم پر نہ چلے وہ گردن زدنی ہو۔ محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں، تینوں مختلف رنگ ڈھنگ کے افسانہ نگار ہیں، روشِ عام سے ہٹے ہوئے مگر اپنی اپنی جگہ یکتا، اور ایسے ہی منفرد افسانہ نگاروں کی بدولت ہم روایت کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ کرسکتے ہیں، بلکہ روایت کو صحیح معنوں میں روایت سمجھ سکتے ہیں۔ روایت میں پھیلاؤ اور پھیلاؤ آتا ہے تو ممتاز شیریں ایسے فن کاروں کی بدولت جو نقادوں کی توقعات سے آگے نکل آتے ہیں۔

اس کا سبب عام نقادوں کی کوتاہ بینی ہو یا ہماری ادبی ثقافت کی مسموم، عصبیت زدہ فضا، اس نوع کی کوششیں کم ہوئی ہیں کہ ممتاز شیریں کے افسانوی عمل کو ایک نامیاتی اور نمو پذیر واقعیت کے طور پر زیرِ مطالعہ لایا جائے اور اردو افسانے کے مختلف مدارجِ نشوونما کے سیاق وسباق میں جانچا اور پرکھا جائے۔ روایت اور انفرادی صلاحیت کے درمیان قبولیت، اثر پذیری، گریز اور کشاکش کے ایسے پیچیدہ تعلقات ہوتے ہیں کہ دونوں کا باہمی تفاعل ایک دوسرے کے مطالعے کے لیے زاویۂ نظر فراہم کرتا ہے۔ یہ پیچیدہ تعلق

اس وقت اور بھی معنی خیز معلوم ہوتا ہے، جب ہم اس امر کو دھیان میں رکھیں کہ ممتاز شیریں اردو افسانے کی انتہائی زیرک طالب علم بھی تھیں، اور اس کی ساخت پرداخت کا جیسا رچا ہوا احساس انہیں تھا کم ہی لوگوں کو میسر آیا ہوگا۔ لہٰذا اردو کی ادبی روایت اور افسانے کی صورتِ حال کو ان کے افسانوں کے پُر سہولت 'یا محض اتفاقیہ پس منظر کے بجائے' ان کے ایک عنصر ترکیبی کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ اردو افسانے کا یہ مطالعہ ان افسانوں کی تہذیب و تشکیل میں شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے انگریزی میں ترجمہ تو ہو سکتے تھے اور پاکستانی ادب کی نمائندگی کے لیے بین الاقوامی انتخابات میں جگہ بھی پا سکتے تھے، مگر (ماسوا "کفارہ" کے) لکھے اردو میں ہی جا سکتے تھے۔ "شکست" اور "آندھی میں چراغ" کے بارے میں تو ممتاز شیریں نے خود ایک فرانسیسی دوست کی رائے نقل کی ہے کہ "یہ خالصتاً ایشیائی افسانے" ہیں (گو کہ اس کی وجہ انہوں نے "غریب طبقے کی مصیبت بھری زندگی کو دل گداز تفصیلوں کے ساتھ پورے خلوص اور ہمدردی سے پیش کرنے کو کہا ہے۔ غربت کے زہرگداز مناظر کی تفصیل ہی کا نام ایشیا نہیں۔ مگر خود ممتاز شیریں نے اس امر کا ادعا کیا کہ ان افسانوں کی ایشیائی روح شاید اس ہمدردانہ قبولیت اور دوسرے کے درد کو اپنا لینے کی اس صلاحیت میں زیادہ مضمر ہے جس کا احساس ان کے افسانے میں موجود ہے، افسانہ نگار کو چاہے اس کا احساس ہو یا نہ ہو)، ان ہی صاحب کے بقول افسانہ 'انگڑائی' فرانسیسی مزاج کے لیے سب سے زیادہ کشش رکھتا ہے" اور یہ کہ "ان دونوں افسانوں ('انگڑائی' اور 'آئینہ') میں آسودہ متوسط طبقے کی ایک لڑکی جن تجربات سے گزرتی ہے کوئی بھی مغربی لڑکی بعینہٖ ان ہی تجربات سے گزر سکتی ہے۔" "انگڑائی" کی ہیروئن 'عنفوان شباب میں اپنی ادھیڑ عمر کی استانی پر "مرنے" کو بڑی آسانی کے ساتھ اپنے منگیتر کی اس محبت میں تبدیل کر لیتی ہے جس میں نورس جنسیت کی دھیمی دھیمی آنچ بھی واضح ہے۔ وہ ایک محبت کو جس معصومانہ بے ساختگی کے ساتھ دوسری محبت سے بدل لیتی ہے کہ گویا اس عمل میں کوئی تضاد نہ ہو اور یہ بالکل فطری سی بات ہو، ممکن ہے کہ مغربی معاشروں کی لڑکیاں بھی اسی طرح ان مرحلوں سے گزرتی ہوں (اس صدی کے اوائل میں مصنفہ کے نام کے بغیر شائع ہونے والے ناول "اولیویا" میں طالبہ کے لیے اپنی فرانسیسی استانی پر "مرنے" میں مجرمانہ خلش بہت واضح ہے) مگر افسانے کی ہیروئن کی کسی نہ کسی کو مرکزِ پرستش بنائے رکھنے کی آرزو مغربی معاشرے کے لیے اجنبی ہوگی۔ "آئینہ" کی نانی بی کے کردار کی غم انگیز اثر پذیری اور اس کی وہ تمام محروم مامتا جو وہ "ننھی شہزادی" پر نچھاور کر دیتی ہے اور اس کی ماں کے حسد کو دعوت دیتی ہے، یہ پوری کشمکش مغربی معاشرے کے لیے وہ معنویت نہیں رکھتی ہوگی جو ہمارے معاشرے کے لیے رکھتی ہے

"کفارہ" حالاں کہ بقول مصنفہ کے انگریزی میں لکھا گیا تھا پھر بھی اس کی روح خالصتاً مشرقی ہے۔ جن معاشروں میں اسقاطِ حمل کے لیے PRO-CHOICE خیالات عام ہوں، وہاں ایک عورت کے ماں نہ بن سکنے میں "ایک عظیم انسانی المیہ" کہاں نظر آئے گا اور ایسا گناہ بھلا کیسے معلوم ہوگا جس کا کفارہ ادا کرنا لازم ہے؟

فاضل مبصّر کے مشورے کے باوجود محمد حسن عسکری، قرۃ العین حیدر اور ممتاز شیریں کے افسانے اردو کی اس فضا سے (جسے سہولت کی خاطر روایت بھی کہا جا سکتا ہے) اس درجہ ہم رشتہ و پیوستہ ہیں کہ ان کا انگریزی میں لکھا جانا مشکل تھا۔ اس پیوستگی کی داد دیے بغیر ہم اس مہارت اور نادرہ کاری کا احساس بھی نہیں کر سکتے جو اردو افسانے کو ان تین افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے طور پر عطا کی۔ مغربی ادب کا براہِ راست اور وسیع مطالعہ ان تین افسانہ نگاروں کی شخصیت میں نمایاں ہے تو اس کی وجہ سے انہیں ٹاٹ باہر کر دینے کے بجائے ان کی قدر افزائی کی ضرورت ہے کہ انہوں نے اس مطالعے کے ثمرات اردو افسانے کو دیے اور مغربی ادب سے اپنی واقفیت سے اردو افسانے کی آبیاری کی۔ کیا اس واقفیت کو یکسر نظر انداز کرنا ممکن ہے؟ وہ افسانہ ہو یا اردو تنقید ہی سہی ایسی واقفیت پیدا کیے بغیر ہم آج کی دنیا میں زندہ رہنے اور تخلیق کرنے کا کام کیسے چلا سکتے ہیں؟ انہی افسانوں اور تنقید کے توسّط سے ممتاز شیریں نے ہمارے ادبی شعور کی، تربیت کی ایسی ہی کوشش کی تھی جس کی اہمیت آج پہلے سے بھی فزوں تر ہے۔

اردو افسانہ اپنی مدتِ سفر میں جو مختلف صورتیں اختیار کرتا رہا ہے، ان کے لحاظ سے دیکھا جائے تو ممتاز شیریں کے افسانے تین واضح اور مختلف رجحانات کے حامل نظر آتے ہیں، جو ہم مرکز دائروں کی طرح ایک دوسرے سے پھوٹتے اور پھیلتے ہیں مگر ان میں سے ہر ایک کا گھیر الگ ہے۔ نوعمری کے لطیف مگر حجاب آسا احساسات اور بالکل سامنے کے داخلی تجربات اُن کے پہلے مجموعے "اپنی نگریا" کے افسانوں کو تشکیل دیتے ہیں یہ مجموعہ ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کے پہلے دَور پر حاوی ہے، اور خود ان کے مطابق "ابتدائے بلوغیت کی تخلیق"۔ اسی مجموعے کے سب سے زیادہ توجہ طلب افسانے "انگڑائی" اور "آئینہ" بقول شیریں "سترہ اٹھارہ برس کی عمر میں لکھے گئے تھے" اور اس وجہ سے ان میں پختہ کاری کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن پختہ کاری کی کمی ان کا نقص نہیں کہ اس طرح ان میں ایسی معصومیت اور فطری بے ساختگی ہے جو مصنفّہ کی زیادہ پختہ کار تحریروں میں کم یاب ہے۔ اپنی دردمندی اور کرداری مطالعے کے باوجود یہ دونوں افسانے اب بھی اردو افسانے میں ممتاز مقام کے حامل ہیں۔ مظفّر علی سیّد نے "انگڑائی" کے بارے میں لکھا ہے:

"ادبی کمال کے اعتبار سے البتہ "انگڑائی" کا ترجمہ اب بھی قائم ہے اور اردو
میں اہمیت برقرار رہنے کا امکان بھی کم نظر نہیں آتا۔"

افسانہ "اپنی نگریا" جس کے عنوان پر مجموعے کا نام بھی رکھا گیا، اور "گھنیری بدلیوں میں" ایک نوجوان جوڑے کی شادی شدہ محبت اور احساس رفاقت کی کہانیاں ہیں۔ "تخلیق کی فطری بے ساختگی" جو ممتاز شیریں کے نزدیک بہت اہمیت کی حامل تھی، ان افسانوں میں بھی قدرے موجود ہے، مگر اتنی کامیاب نہیں کہ جتنی پچھلے دو افسانوں میں۔ پچھلے دو افسانے ایسے کرداری مطالعے بن گئے تھے جو اپنے اندر اثر پذیری رکھتے تھے۔ یہاں مصنفہ اپنی واردات کو اپنی ذات سے علیحدہ کرکے "افسانویت" نہیں قائم کرپائی۔ داخلی تجربات کا ایسا بیان کہ اس کی تہہ میں خود مصنفہ کا عکس دیکھنا بہت آسان ہو، معروضیت کی کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اپنے تجربے کی حدود سے آگے نہ نکل سکنے کی وجہ سے خود احساسی کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے جو بڑھ کر خود ادعائی بننے لگتی ہے۔ آخری دو افسانے "رانی" اور "شکست" زیادہ تر مشاہدے پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔ اور ایک محدود قسم کی کامیابی ضرور حاصل کرلیتے ہیں مگر یہ افسانہ نگار کی فنی حدود کی نشاندہی بھی کرتے ہیں کہ خارجی کردار نگاری، جس کی طرف توجہ دینے کے لیے محمد حسن عسکری نے اپنے دیباچے میں بھی سفارش کی ہے، وہ زیادہ دور تک نہیں چل سکتیں۔ محمد حسن عسکری نے نشان دہی کی ہے کہ "شکست" میں گہری ہم دردی کے سبب وہ ترحم کا شکار ہو جاتی ہیں اور کردار سے متعلق معروضیت اور علیحدگی نہیں برت سکتیں۔ یہ حد بندیاں کہیں ٹوٹتی ہیں تو "آئینہ" میں جسے ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کا SAVING GRACE سمجھنا چاہیے۔ عسکری کے نزدیک یہ ممتاز شیریں کا بہترین افسانہ ہے۔ مزید یہ کہ:

"یہ افسانہ لکھ کر ممتاز شیریں نے ثابت کردیا ہے کہ وہ اکثر ایسے افسانے تو ضرور
لکھتی ہیں جو تقریباً خود نوشت سوانح عمری ہوتے ہیں لیکن ان میں صلاحیت ہے کہ اپنی
محدود شخصیت اور طبقے کے ماحول سے باہر نکل سکیں۔"

اس صلاحیت کا اظہار اس افسانے کے بعد سے ممتاز شیریں کے ہاں غائب ہو جاتا ہے۔ انہوں نے اپنی اس صلاحیت کو ترقی نہیں دی اور نہ خارجی کردار نگاری کی طرف توجہ کی۔ ان کی افسانہ نگاری نے ایسا رُخ اختیار کیا جو عسکری صاحب کی ان دو سفارشات سے قطعاً مختلف تھا۔

طویل افسانے "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" ممتاز شیریں کے فنی سفر کا دوسرا پڑاؤ ہیں اور یقیناً زیادہ متنازع فیہ بھی، ان دونوں طویل افسانوں میں زماں و مکاں کے مختلف نقطوں پر موجود کرداروں کی ملتی

جنسی واردات کو ایک طویل وسبیط کل میں جوڑ کر فن، عشق اور فنا کے متعلق اسطورہ خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ واقعیت پسندی اور خارجی حقیقت نگاری سے گریز کر کے اساطیر کے داستانوی ابعاد اور "نادر وقت" کے حصول کی یہ کوشش اردو افسانے کے لیے ایک لمحہ انکشاف کی سی حیثیت رکھتی ہے۔ اس بصیرت تک ممتاز شیریں یقیناً اپنے ادبی مطالعے کے ذریعے ہی پہنچی ہوں گی، کیوں کہ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں ٹی ایس ایلیٹ اور بعض دوسرے مغربی ادیبوں کا حوالہ موجود ہے جنہوں نے اساطیر کے استعمال میں روحِ عصر کو کھینچ لیا ہے اور مجازی حکایتوں کو دہرا کر موجودہ دور کو ان کے آئینے میں دیکھا ہے۔ خود ٹی ایس ایلیٹ نے جیمز جوئس پر اپنے مضمون "یولی سیز، تنظیم اور اسطورہ" میں جوئس کے ہاں جدید زندگی اور عہدِ قدیم کے متوازی بیان کے بارے میں کہا ہے کہ یہ "جدید دنیا کو فن میں ممکن بنانے کی طرف ایک قدم" ہے۔ جوئس کے یہاں اساطیر کا استعمال، ایلیٹ کے نزدیک مزاج اور لاحاصلی کی اس وسیع سیر بین کو، جو در اصل معاصر تاریخ ہے، گرفت میں لانے، منظم کرنے، تشکیل دینے اور معنویت بخشنے کا طریقہ ہے۔ جوئس کے ہاں اساطیر کا استعمال ناگزیر ہے۔ ممتاز شیریں کے ان افسانوں میں بعض جگہ محض آرائشی ہو کر رہ جاتا ہے۔ مظفر علی سید، نذیر احمد، محمد سلیم الرحمٰن اور محمود ایاز نے ان افسانوں پر بہت بے لاگ تجزیاتی تبصرے کیے ہیں، اور مصنفہ کی کامیابی کے بارے میں سوال اٹھایا ہے۔ مظفر علی سید نے لکھا ہے کہ "اس سے اساطیر کا تقابلی مطالعہ ضرور ہو جاتا ہے مگر زندگی یا فن کے بارے میں کوئی ایسی بصیرت پیدا نہیں ہوتی جس کی اس دور میں کوئی جمالیاتی یا تہذیبی ضرورت ہو۔" محمد سلیم الرحمٰن نے لکھا کہ "اپنے ناولٹوں میں ممتاز شیریں نے نئی بلندیوں کو چھونے کی پر زور کوشش کی ہے۔ یہ جد و جہد اپنی جگہ مستحسن سہی مگر اس کا حاصل کچھ خاطر خواہ نہیں۔" محمد سلیم الرحمٰن نے اس کوشش کو قابلِ استحسان ضرور سمجھا ہے، اور ادبی تجربے کے طور پر اس کی داد محمد حسن عسکری نے بھی دی ہے۔ جنوری ۱۹۵۰ء کے "جھلکیاں" میں ادبی تجربوں کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "ایک نیا تجربہ ممتاز شیریں صاحبہ نے کیا ہے۔ میں تو سمجھتا تھا کہ ان کا ایک انداز بن گیا ہے اور وہ اس سے باہر نکل ہی نہیں سکتیں، لیکن جب ان کا افسانہ "دیپک راگ" دیکھا تو حیرت ہوئی کہ وہ اتنا تنوع بھی پیدا کر سکتی ہیں۔ ایک طرح سے ان کا تجربہ بھی عزیز احمد کے بعض تجربوں سے ملتا جلتا ہے۔ یعنی وہ بھی ایک "تصور" لے کر چلی ہیں اور اس کو مختلف شکلیں اخذ کرتے ہوئے دکھایا ہے۔ بعض شکلیں ایک دوسرے کے متوازی ہیں، بعض متضاد ہیں، لیکن ممتاز شیریں اپنے زمانے کی حدود سے باہر نہیں نکلتیں۔ بہر صورت انہوں نے "کاؤنٹر پوائنٹ" والی ترکیب

کون سی کام یابی سے استعمال کیا ہے۔ بعض لوگوں کو اس افسانے پر اعتراض ہے کہ اس میں وہ کہیں کہیں بہت جذباتی ہو گئی ہیں۔ مگر یہ اعتراض قطعاً غلط ہے۔ شیریں صاحبہ نے ہر حصے میں قصے کی مناسبت سے اپنا اندازِ تحریر بدلا ہے ....."

مصنفہ نے اپنے طویل دفاعیے میں اس بات پر بڑا زور دیا ہے کہ "میگھ ملہار" انہوں نے "کیف اور سرشاری کی حالت میں اور "ایک شدید تخلیقی تحریک کے تحت لکھے :

"مجھ پر واقعتاً اس وقت ایک جنون سا سوار تھا اور میں ایک وجدانی کیفیت میں سرشار تھی۔ میں نے ان دنوں چاندنی میں وہی کیفیت پائی تھی اور موسیقی کے سحر کو اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا تھا۔"

اس کے ذکر میں انہوں نے "تخلیق کی فطری بے ساختگی" پر خاصا زور دیا ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ تکنیک کا تنوع "جیسے مضمون کی مصنفہ رومانوی تحریک کے باقی ماندہ اس تصور کو اتنا عزیز کیوں رکھے ہوئے ہے۔ انہوں نے جوئس اور فلابیئر کا اپنے دفاعیے میں حوالہ دیا ہے، اور یہی دونوں نام اس تصور کو ناکافی ثابت کر سکتے ہیں ممتاز شیریں کا یہ محبوب تصور ان دونوں مصنفوں کے عمل سے مطابقت نہیں رکھتا جن کے نام وہ سند کے طور پر استعمال کر رہی ہیں۔ فلابیئر اور جوئس دونوں فکری صلابت اور افسانے میں ٹھوس تعمیر کے قائل تھے۔ ممتاز شیریں کے افسانوں کا عیب یہ نہیں کہ ان میں "فطری بے ساختگی" نہیں ہے، بلکہ یہ ہے کہ ان کی ساخت میں کجی ہے۔

ان طویل افسانوں کی ساختیات کے تجزیے سے زیادہ، نقادوں نے ان کی بھاری علمیت پر نکتہ چینی کی ہے۔ یوں تو آج کل کے افسانے میں لاعلمی کی نمائش نقادوں کے نزدیک قابلِ ستائش ٹھہرتی ہے، جب کہ ممتاز شیریں کے ہاں یہ علمیت کہانی سے بالا بالا ہی رہتی ہے، اس کے کل کا لازمی جزو نہیں بن پاتی۔ سلیم احمد نے "میگھ ملہار" پر اپنے دل چسپ تبصرے میں، جو افسانوی ادب پر ان کی معدودے چند تحریروں میں سے ایک ہے، اسے "جاہلیت" کا نام دیا ہے۔ محمد سلیم الرحمٰن کے خیال میں "ادیب کے لیے اپنے علم و فضل اور تخلیقی صلاحیتوں کے درمیان توازن رکھنا مشکل ہے" اور وہ لکھتے ہیں :

"ممتاز شیریں کے افسانوں کے تازہ ترین مجموعے ("میگھ ملہار") کو پڑھنے کے بعد لازماً یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض افسانے اس علمیت کو، جس کا ٹیکہ انہیں لگایا گیا تھا، پچا نہیں سکے اور علامتیں، استعارے اور تلمیحیں ان سے رس رہی ہیں۔"

اس ضمن میں سب سے زیادہ مشکل خود ممتاز شیریں کی پیدا کردہ ہے۔ انہوں نے اپنے سارے افسانوں کی تاویلیں خود پیش کی ہیں اور ان کا جواز تلاش کرنے کے لیے "خوئے بد را بہانۂ بسیار" کے مصداق بہتیرے مغربی ادیبوں کے حوالے دیے ہیں۔ وہ محض اپنے تخلیقی محرکات کی نشاندہی اور اپنے افسانوں کا سوانحی پس منظر بیان کرنے تک قانع نہیں رہتیں (جن کی اپنی افادیت ہو سکتی ہے اور عسکری کا "جزیرے" والا اختتامیہ آج بھی ایک بے مثال نمونے کی حیثیت رکھتا ہے) بلکہ ان افسانوں کی تحسین و تنقید شروع کر دیتی ہیں۔ یہ بات اس لیے اور بھی زیادہ تکلیف دہ معلوم ہوتی ہے کہ ممتاز شیریں افسانے کی نہایت عمدہ ناقد ہیں اور آج بھی انہیں اردو میں افسانوی ادب کی سربرآوردہ ناقد تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ صورتِ حال ایک فکری انتشار کی سی کیفیت کو جنم دیتی ہے جو بہر حال ممتاز شیریں کے حق میں نہیں جاتا۔ ممتاز شیریں کی علمیت اور ان کے نابغۂ روزگار تنقیدی شعور، جو ان کے افسانوں کی تحریر میں یقیناً کارفرما رہا ہوگا، یہاں اوپر سے چپڑے ہوئے ایک عنصر کی طرح معلوم ہوتا ہے، جسے نوچ کر الگ کرنا آسان ہے۔ بہت سے نقادوں نے یہی کام کیا ہے۔ اور اس قسم کی سادہ لوح عقلی گدّے بازی کو پروان چڑھایا ہے کہ ممتاز شیریں کی دو صلاحیتیں ایک دوسرے سے گتھم گتھا ہیں اور دونوں ایک دوسرے کی ٹانگ گھسیٹ رہی ہیں۔ اس کا غالباً سب سے زیادہ ان گھڑ بیان جناب شہزاد منظر کے ہاں ہوا ہے۔ جو یہ کہتے ہیں کہ ممتاز شیریں "افسانہ نگار کی حیثیت سے قطعی ناکام تھیں اور ان کے اندر کے نقاد نے ان کی تخلیقی صلاحیتوں کو بُری طرح کچل کر رکھ دیا تھا" اور "قتل کر دیا تھا"۔ اس قسم کے یک رخے بیانات کے پس پشت یہ عام فکری مغالطہ ہے کہ تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کی متضاد ہیں اور ان کا اتصال ناممکن ہے۔ نہیں معلوم کہ یہ بعض مدرّس نقادوں کی بدعات کی وجہ سے ہے یا معاشرے کی اس عام روش کی وجہ سے کہ لوگوں سے محض یک فنی ہونے کی توقع کی جاتی ہے، بہر حال جس وجہ سے بھی ہو ہمارے ہاں بالعموم یہ سمجھا جاتا ہے کہ تنقید اور تخلیق میں باپ مارے کا بیر ہے، جو ایک ہے وہ دوسرا نہیں۔ جو ایک کا دوست ہے وہ دوسرے کا دشمن لامحالہ ہو گیا۔ اس نکتے پر زور دینے اور اصرار کرنے کی ضرورت ہے کہ تنقید اور تخلیق کا اتصال ممکن ہی نہیں لازمی بھی ہے۔ تنقید اگر تخلیقی جوہر سے بے بہرہ ہو تو پھر "وہیں مکتب وہیں مُلا" "ماسٹر" کی سرگرمی بن کر کارِ طفلاں تمام کرتی رہتی ہے اور ادب کے تابعِ مہمل سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ اور تخلیق خود انتقادی کے عمل سے گزرے بغیر پایۂ تکمیل کو بھلا کہاں پہنچتی ہے۔ اعلیٰ تخلیق کے اندر ایک تنقیدی ذہن کی کارفرمائی کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے جس کی شراکت کے بغیر مواد اور تکنیک، زبان و بیان اور مختلف اجزاء کے ایک دوسرے سے ارتباط کے مسائل حل نہیں ہو سکتے۔ غالب۔ اور اقبال سے

ناگوار ذہین میں آتے ہیں کہ ہر چند باقاعدہ نقاد نہیں تھے، مگر رچے ہوئے تنقیدی شعور کے مالک تھے جس کو ان کے تخلیقی عمل میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ تنقید کی یہ شکل فن پارے "پر" مرتکز ہونے کے بجائے" فن پارے کے "اندر" کارفرما ہوتی ہے۔ تنقید اور تخلیق کی یہ باہمی ہم رشتگی ممتاز شیریں کے ہاں بھی موجود ہے، گو کہ اس کا اظہار افسانے کے علاوہ افسانے کے بارے میں مضامین میں بھی ہوا ہے، مگر فی الاصل دونوں ایک ہیں۔ ایک ہی ادبی شعور کا اظہار۔ شہزاد منظر کے انداز استدلال سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خانوں میں بٹی ہوئی یا نفسیات مرضی کی اصطلاح میں "منقسم" شخصیت ہے، اور ناقد اور افسانہ نگار کے درمیان ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائڈ کی سی پیکار ہے کہ آدھا آدمی بقیہ آدھے کی گھات لگائے بیٹھا ہے اور موقع ملتے ہی اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔

ممتاز شیریں ایک سالم (INTEGRATED) شخصیت تھیں جسے ایک سالمے کے طور پر ہی دیکھا جانا چاہیے۔ سالمیت کے اس احساس کو ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں (غالباً SYNTHESIS کے معنوں میں) امتزاج کا نام دیا ہے۔ تنقیدی مکاتب ہائے فکر کی فرقہ واریت کو ختم کر کے وہ تنقید میں ایسے امتزاج کی بات کرتے ہیں جو وسیع المشربی کے باعث اسلوبیات کی سی کیفیت اختیار کرے۔ اس کتاب کے آخر میں وہ لکھتے ہیں:

> "اعلا تخلیق کی طرح اعلا تنقید بھی ایک لمحۂ آزادی کی مرہون منت ہے یعنی ایک ایسے لمحے کی جس میں تخلیق کار یا نقاد شدت جذبات یا شدت نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبرو آکھڑا ہوتا ہے۔ یوں وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔"

تخلیق کے روبرو ہونے کا یہ لمحۂ آزادی یکتائی کے بغیر نہیں حاصل ہو سکتا۔ ناقد اور افسانہ نگار کی دوئی میں بٹ کر اس کا حصول ممکن نہیں۔ ممتاز شیریں کے ہاں ایسی کوئی ثنویت نہیں۔ وہ خود لکھتی ہیں:

> "میری تنقید اور تخلیق ایک دوسرے کے لیے COMPLIMENTARY رہے ہیں۔ ادیب کی شخصیت کے دو پہلو "تنقیدی اور تخلیقی" ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ میں سمجھتی ہوں کہ ادیب میں جو نقاد ہے وہ فن کار کی رہ نمائی کرتا ہے لیکن اسے اس حد تک حاوی نہیں ہونا چاہیے کہ تخلیق کی فطری بے ساختگی معدوم ہو جائے اور آمد کی جگہ آورد پیدا ہو۔"

ادیب کے اندر کا نقاد فن کار کی رہنمائی ضرور کرتا ہے، لیکن تخلیقی عمل کے دوران۔ اگر اندر کا یہ نقاد تخلیق کے مکمل ہونے بلکہ شائع ہو جانے کے بعد بھی پیچھا نہ چھوڑے تو پھر تنقید و تخلیق میں امتزاج کے بجائے ایسی گڈمڈ ہو جاتی ہیں جس کی مثال "میگھ ملہار" کا طول طویل دیباچہ ہے۔ یہاں ممتاز شیریں نے اپنے پیروں پر آپ کلہاڑی ماری ہے۔

"آزاد نگارستان" اس مجموعے کا ایک اور قابل ذکر افسانہ ہے۔ طنز، زہرخند، اور فنتاسی کا یہ دلچسپ امتزاج ممتاز شیریں کے فن کی ایسی سمت ہے جس کی طرف وہ کوئی پیش رفت نہ کر سکیں۔ اس کے برخلاف "کفارہ" جو ان کا آخری افسانہ بھی ثابت ہوا، ان کے لیے DEAD-END تھا۔ اساطیر سے گزر کر اب وہ تجرید اور رمز کے پاس پہنچ گئی ہیں۔ یہ ان کے افسانوی عمل کا تیسرا دائرہ ہے اور آخری بھی۔ موت کی سرحد کو چھو کر واپس پلٹ آنے کی اس کہانی سے آگے کوئی 'کہانی' لکھنا تو شاید ان کے بس میں نہ تھا، مگر جدید اردو افسانہ اس علامتی 'تجریدی' بیلنیے کے اتنے قریب آ پہنچا ہے کہ ممتاز شیریں آج کے افسانے کی بیک وقت معاصر اور پیش رو نظر آتی ہیں۔ ان کی یہ پیش روی اور معاصریت ہمیں آج بھی ان کے افسانے پڑھنے پر اکساتی ہے۔ ●●

ناکامی نظریات کی ہوئی۔ اقدار کی نہیں

" روس اور مشرقی یوروپ میں جو کچھ ہوا وہ نہ اقدار کی ناکامی ہے نہ امکانات کی۔ وہ ناکامی اگر ہے تو کچھ مخصوص نظریات کی۔ یہ نظریات لینن کے دیئے ہوئے ہوں یا اسٹالن کے۔ ادیب اور تخلیق کار کے نزدیک سوشلسٹ اقدار کی بنیادی اہمیت ہے نہ کہ ان سوشلسٹ نظریات کی جو انیسویں صدی کے چند نہایت اہم ذہنوں کی پیداوار تھے۔ اگر آج روس اور مشرقی یوروپ کے ممالک میں بحران پیدا ہوا ہے تو یہ ان قدروں کا بحران ہرگز نہیں ہے۔ ان مخصوص اور سوشلسٹ نظریات کا بحران ہے۔ مساوات، اخوت، انسانی وقار اور سماجی انصاف جیسی قدریں روزِ اول سے انسانی سماج کے ساتھ وابستہ رہی ہیں، اور ان قدروں کے لیے انسان نے ہر دور میں کسی نہ کسی شکل میں جدوجہد کی ہے اور قربانیاں دی ہیں۔"

[اصغر علی انجینئر - کتاب نما، بمبئی ۹۲ء

اختر جمال

آئینہ

وہ آئینہ جو دائم نقاب میں اس کے پیش نظر رہتا ہے وہ ادب ہی تو ہے !

ادب اور فن کے آئینہ میں ہی انسان اپنے آپ کو پہچانتا ہے زندگی اپنا چہرہ دیکھتی ہے تاریخ اپنا سفر طے کرتی ہے ہمارے پیش رو ادیب ہمیں اتنا دے جاتے ہیں کہ ان کا ہم پر اپنا قرض ہوتا ہے مگر افسوس ہم انہیں کچھ نہیں دے سکتے۔ ہم تو صرف انہیں یاد کر سکتے ہیں ۔ وہ ہمیں بیکراں روشنی دیتے ہیں راہ کی ساری تاریکیاں چھٹ جاتی ہیں سب چیزوں کے مطلب اور معنی سمجھ میں آتے ہیں ۔ ان کے پیچھے پیچھے چپ چاپ چلتے رہتے ہیں ۔ ننھی ننھی چنگاریاں اپنے وجود کو خاک میں چھپائے اس کوشش میں کہ شاید کبھی اس چنگاری سے کوئی شعلہ پیدا کر سکیں وہ بھی بشرطیکہ زمانے کی سرد ہواؤں اور آندھی کے جھکڑوں سے چنگاری سلامت رہ جائے !

اردو ادب کا بہت بڑا نقصان ہوا ہے ۔ اردو تنقید میں ان کے سوا کوئی خاتون ہے جو ان کے مقابل کھڑی ہو سکے اردو افسانے میں ان کا انداز منفرد تھا ۔ وہ ان ادیبوں کی صف میں ممتاز مقام رکھتی ہیں ۔ جس نے ہماری نسل کو متاثر کیا اور لکھنا سکھایا ۔ ہم نے ان سے بہت سیکھا ۔ بہت پایا ۔ ان کی موت سب کا نقصان ہے اور سب سے زیادہ ان کے شوہر اور بچوں کا نقصان ۔ !

مگر میں جب ان کے لیے بہت روئی تو اردو ادب ، اردو تنقید ان کے شوہر اور بچوں کے لیے نہیں اپنے لیے روئی ۔ ادب اور فن کی دنیا کے رشتے بھی روحانی رشتے ہوتے ہیں اور اس رشتہ سے وہ میری بڑی بہن تھیں ۔ میں نے ان کے لیے جب اپنے بیٹے اور بیٹی کو روتے دیکھا تو سوچا کہ انہیں اردو ادب کے نقصان کا احساس بھی نہیں ہے وہ تو اپنی خالہ کے لیے رو رہے ہیں ۔

مولانا روم نے کہا۔ "روح جسم سے باہر نکل کر ہی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے، جس طرح تلوار نیام سے باہر آتی ہے تو اس کی اصلیت معلوم ہوتی ہے۔" اور اب وہ ممتاز شیریں جو کم گو اور خاموش مشہور تھیں ہر زبان سے بول رہی ہیں۔

پہلی نظر میں وہ خاموش اور کم گو نظر آتی تھیں مگر ان کے قریبی جاننے والے اچھی طرح جانتے ہیں کہ جتنی پیاری اور خوبصورت باتیں ممتاز شیریں کرتی تھیں کم لوگ کرتے ہوں گے۔

ان کے انتقال کو ایک مہینہ ہونے والا ہے مگر اس عرصے میں انہوں نے کسی دن بھی تو تنہا نہیں رہنے دیا محبت کی سرحدیں ہی دوری کی سرحدیں ہوتی ہیں اس لیے دور جا کر وہ قریب آگئی ہیں لیکن آنکھیں انہیں قریب دیکھنے کی عادی ہو گئی تھیں اس لیے ان کی دوری بہت محسوس ہوتی ہے۔ ایک خلا۔ ایک سناٹا۔ !

اور جب ان پر لکھنے کو قلم اٹھایا تو یہ محسوس ہوا کہ وہ سامنے بیٹھی مسکرا رہی ہیں۔ یاد کی کتاب کا ہر صفحہ خود الٹتی جا رہی ہیں۔ ان کی محبتیں اور شفقتیں یاد آنے لگیں۔

وہ تو ان لوگوں میں سے تھیں کہ جن پر لکھنا اور قلم اٹھانا ایک مشکل بن جاتا ہے اور کچھ میں نہیں آتا کہ کیا بات ان کی ہے کیا بات ہماری ہے کیا کہیں ــــــ کیا نہ کہیں ــــــ اور ان کی اپنی باتوں کو الگ الگ کیسے کریں ـــ ؟

ممتاز شیریں تو ایک خوبصورت آئینہ تھیں۔ اس آئینہ خانے میں جہاں ہر طرف آئینوں کی چکا چوند ہے اتنے خوبصورت آئینے بہت کم ملیں گے۔ جب کوشش کر کے ہم ان آئینوں تک پہنچ جاتے ہیں تو پھر وقت اور زمانے کا سفر انہیں دور کر دیتا ہے لیکن یہ سارے آئینے اور یہ گنبد مینائی؟ اس کی جلوہ گاہ ہے جہاں نہ وقت کوئی چیز ہے نہ مقام۔ بس آغاز سے انتہا تک سفر ہی سفر ہے !

ان کی یاد کی کتاب کا پہلا صفحہ کھولا تو آئینہ ہی نظر آیا۔ ممتاز شیریں کی پہلی کہانی جو میں نے پڑھی اس کا عنوان آئینہ تھا۔ یہ ۱۹۴۸ء کی بات ہے ان دنوں میں فرسٹ ایئر میں پڑھتی تھی۔ ادب کی محبت گھٹی میں شامل تھی رفتہ رفتہ یہ احساس ہوا کہ ادب کی یہ محبت تو اپنی ذات کی تلاش کا سفر ہے تو پھر خود قلم اٹھا لیا۔ "آئینہ" کی وساطت سے ممتاز شیریں کو دیکھا تھا۔ پھر ان کی تصویر دیکھی اتنی خوبصورت آنکھیں۔ ! میں نے اپنی پسند کے سب لکھنے والوں کی آنکھیں بہت خوبصورت پائیں کبھی کبھی سوچتی ہوں کہ جنت کی حوروں کی اللہ میاں نے جو اتنی تعریف کی ہے شاید وہ سب بھی اہلِ قلم ہوں گی۔ !

۱۹۵۸ء میں جب ہم لاہور آئے تو احمد بھائی، جو احسن کے بچپن کے دوست ہیں، ہوائی اڈے سے مجھے سیدھا اپنے گھر لے گئے، اور جب وہاں جا کر مجھے یہ پتہ چلا کہ احمد بھائی کی بیوی ہاجرہ مسرور ہیں تو پھر میری خوشی کی انتہا نہ رہی پھر خدیجہ بہن اور دوسرے دوسرے کئی لوگوں سے ملاقات ہوئی۔ عجیب اتفاق ہے کہ ممتاز شیریں اور ادا جعفری سے اتنے برسوں بعد اسلام آباد آنے پر ملاقات ہوئی۔ جب مجھے معلوم ہوا کہ ممتاز شیریں اسلام آباد میں رہتی ہیں تو ان سے ملنے کو بڑا جی چاہا مگر پھر سوچا کہ یوں پہنچ جانا کچھ اچھا نہیں لگتا، شاید جانتی ہی نہ ہوں۔

ایک دفعہ ادا بہن سی بی کالج جا رہی تھیں انہوں نے مجھ سے چلنے کو کہا اور بتایا کہ ممتاز شیریں بھی مباحثہ میں جج ہیں۔ میں نے سوچا کہ چلیں ممتاز شیریں کو بھی دیکھ آئیں۔ میں نے ادا بہن سے کہا کہ مجھے ساتھ ہی لیتی جائیے گا انہوں نے کہا ممتاز شیریں بھی ساتھ جا رہی ہیں۔ میں نے سوچا لو ہم تو انہیں دیکھنے جا رہے تھے اور وہ ساتھ ہی چل رہی ہیں۔

جب ممتاز شیریں کے گھر کے سامنے موٹر رکی تو بہت خوبصورت ساڑھی میں ملبوس گہرا میک اپ کیے خوبصورت بال بنائے بڑے بڑے گاگلز لگائے ایک خاتون آئیں انہوں نے ہلکا سا زیور بھی پہن رکھا تھا۔ ہاتھوں میں سونے کی چوڑیاں۔ چھوٹے چھوٹے سے ہاتھ نیل پالش کئے ہوئے نفاست سے تراشے ہوئے لمبے ناخن۔ مگر ان سب چیزوں سے زیادہ اچھی مجھے وہ مسکراہٹ معلوم ہوئی، جو تعارف کے بعد ان کے چہرے پر کھیل گئی۔ ادا بہن نے ہمارا تعارف کرایا۔ وہ بولیں۔ "آپ سے مل کر بہت خوشی ہوئی۔" یہ جملہ میں کہنے کا ارادہ کرتی رہ گئی۔ اور جواب میں صرف مسکرا دی۔ مجھے زیادہ میک اپ کیے ہوئے خواتین کچھ اتنی بیگم نما لگتی ہیں کہ میں ان سے ملتے ہوئے جھجکنے لگتی ہوں اب جو وہ بیگم نما لگیں تو میں راستہ بھر خاموش ہی بیٹھی رہی۔ ادا بہن کی باتوں میں بھی ان کے شعروں کی مٹھاس ہوتی ہے وہ بولتی رہیں میں سنتی رہی۔ ممتاز شیریں بھی کبھی ایک آدھ جملہ بول دیتیں بعد میں معلوم ہوا کہ یہ کم گو اور خاموشی ان کی شخصیت کا ایک خوبصورت پہلو تھی۔ واپسی میں انہوں نے اپنے گھر اترنے کو کہا مگر دیر ہو چکی تھی ہم نے پھر کبھی آنے کا وعدہ کیا۔ میرا قلم سی بی کالج میں کہیں کوٹ سے گر گیا تھا مجھے بیٹھے بیٹھے اس کا شدید غم لاحق ہوا تو ادا بہن نے سمجھایا کہ اختر بہن نور یہ بات کہا کرتے ہیں کہ "جو چیز دوبارہ حاصل ہو سکتی ہے اس کا غم نہیں کرنا چاہیئے۔" میں نے کہا "ہائے اس قلم سے میں نے اتنا لکھا تھا مجھے عادت تھی اس سے لکھنے کی وہ اب دوبارہ نہیں مل سکتا۔ ! اور کوئی چیز کھو جاتی تو غم نہ ہوتا۔"

مہینوں گزر گئے ممتاز شیریں کے گھر جانے کا پھر اتفاق نہ ہوا۔ اسلام آباد میں جب پہلی عید آئی

تو میں نے احسن سے کہا کہ "یہاں تو ادب کا ہی رشتہ سب سے بڑا رشتہ ہے چلو ممتاز شیریں اور ادا بہن کے گھر عید ملنے چلیں۔" سرکاری عید ملنے کی ہم کو کبھی توفیق نہیں ہوئی۔ دوست اور عزیز سب دُور تھے۔

ہمارے جانے سے دونوں میاں بیوی بہت خوش ہوئے۔ انہوں نے ہماری بہت خاطر کی۔ ممتاز شیریں سرخ چمکدار ساڑی پہنے تھیں، بہت خوبصورت زیور پہنا تھا۔ بہت خوبصورت اور چمکدار چوڑیاں وہ بہت اچھی لگ رہی تھیں۔ ان کا ڈرائنگ روم ایک عجائب گھر کی طرح خوبصورت تھا۔ جہاں جہاں وہ گئی تھیں وہاں کے نوادرات کے نمونے سجے ہوئے تھے۔ میں ان سب چیزوں کو دلچسپی سے دیکھتی رہی۔ چند چیزوں کے بارے میں ممتاز شیریں نے بتایا کہ وہ کہاں سے لی ہیں۔

ممتاز شیریں کی ایک بہت بڑی تصویر مینٹل پیس پر آویزاں تھی۔ جو ترکی کے کسی آرٹسٹ نے بنائی تھی۔ مصوّر نے اس تصویر میں شوخ رنگوں سے محبت کرنے والی ممتاز شیریں کو اور بھی شوخ بنا دیا تھا۔ پھر کونے میں رکھے ہوئے وینس کے مجسمے پر میری آنکھ جم کر رہ گئیں!

وہ دونوں میاں بیوی دوسرے ہی دن سویرے سویرے ہمارے گھر آئے تو میری خوشی کی کوئی حد نہ رہی۔ وہ دوپہر تک ہمارے گھر رہیں اور انہیں میرا بنایا ہوا بھوپال کا شیر خاص طور پر بہت پسند آیا۔ انہوں نے اس کی ترکیب بھی پوچھی۔ اس روز ان کے جانے کے بعد میں سوچتی رہی کہ وہ جو مجھے بیگم نما معلوم ہوئی تھیں وہ تو صرف زرق برق ساڑھی اور میک اپ کی وجہ تھی۔ ورنہ وہ تو بس ممتاز شیریں تھیں۔ ہم رفتہ رفتہ ایک دوسرے کے بہت قریب آگئے۔ ہم دونوں میں چند باتیں مشترک بھی تھیں خاص کر پڑھنے اور تنہا رہنے کی عادت۔ پھر وہ پڑھنے میں بھی شامل ہوگئیں اور تنہائی بھی بانٹنے لگیں! بہت سی چیزیں میں نے ان کے کہنے سے پڑھیں۔ سارتر کے ناول وغیرہ۔ مگر کافکا میں میرا جی نہ لگا اور میں نے کہا کہ جوائس کی بھول بھلیاں مجھے پسند نہیں آئیں۔ یہ شعور اور لاشعور کی دنیا پر سے تو ہمارے صوفی شعراء نے جس طرح پردے اٹھائے ہیں اب ان میں کوئی اضافہ نہیں کر سکتا کسی کے بس کی بات نہیں ہے۔ وہ کہتیں دراصل اردو شاعری پڑھا پڑھا کر اور پھر میاں بھی شاعر ہیں۔ اس لیے اب آپ کو اور چیزوں میں مزا ہی نہیں آتا۔

میں نے انہیں تقاضا کر کر کے "آگ کا دریا" پڑھوایا۔ میں نے کہا اس ناول کے ساتھ یہاں پورا انصاف نہیں ہوا۔ "آگ کا دریا" ہمارے عہد کا سب سے اچھا ناول ہے۔ آپ پڑھیے۔ انہوں نے مجھے بتایا کہ انہوں نے قرۃ العین حیدر کی ابتدائی چیزیں اور ناول بھی پڑھے ہیں۔ میں نے ان سے کہا تھا کہ قرۃ العین حیدر

وہ واحد لکھنے والی ہے جس کے ہاں سفر ہی سفر ہے آگے اور آگے۔ پھر میں نے ان سے قرۃ العین حیدر کے ناولٹ
اور نئی کہانیوں کا تذکرہ کیا۔ انہوں نے کہا۔ "مجھے ان کی نئی کہانیاں اور ناولٹ لاکر دیجئے۔ میں تو اتنے عرصے تک
باہر رہی، رسائل بھی نہیں آتے تھے۔" پھر انہیں قرۃ العین حیدر کی نئی کہانیاں ناولٹ بہت پسند آیا۔

"آگ کا دریا" پڑھ کر وہ بہت متاثر ہوئیں۔ اور اکثر "آگ کا دریا" کی تعریف کرتیں تو میں بہت
خوش ہو جاتی۔ جب میں قرۃ العین کی تعریف کرنے پر آتی تو وہ کہتیں اختر بہن آپ تنقید کیوں نہیں لکھتیں۔" میں
نے کہا کہ قرۃ العین پر لکھنے کو میرا بڑا جی چاہتا ہے مگر تنقیدی صلاحیت پڑھانے میں ہی خرچ ہو جاتی ہے اگر
تدریس کا پیشہ نہ ہوتا تو شاید تنقید ضرور لکھتی مگر اب جو وقت ملتا ہے وہ تخلیقی کاموں کے لیے بھی کم ہوتا
ہے ہاں اگر کبھی فرصت ملی تو میں قرۃ العین پر محنت سے کچھ لکھوں گی۔ مجھے قرۃ العین کے واپس جانے کا شدید
ملال تھا۔ میں ان سے کہتی کہ اس کا جتنا بڑا درجہ اور مقام تھا یہاں اسے وہ نہ دیا گیا اسے تنگ دلی اور دل آزاری
ملی اور اسی لیے وہ چلی گئی۔ وہ کہتیں "آپ سچ کہتی ہیں یہاں تنگ دلی اور دل آزاری کے علاوہ کیا ہے۔ ہم
خوش قسمت ہیں جو ہمیں شوہر ایسے ملے ہیں جنہوں نے ذہنی رفاقت بھی دی ہے ورنہ ہم کیا کرتے؟"

میں ان سے کہتی "اگر اس کی شادی ہو جاتی تو شاید وہ بھی پھر نہ جاتی۔ وہ پڑھی مگر اس کا تو بچپن
جوانی اور بڑھاپا سب ادب ہے آزاد تھی۔ چلی گئی!"

وہ مجھے قرۃ العین سے اپنی چند ملاقاتوں کا حال سناتیں۔ پھر جب میں ہندستان سے واپس آئی وہ
مجھ سے قرۃ العین اور عصمت آپا اور سب ادیبوں کا حال پوچھا کرتیں میں انہیں سناتی۔ انہیں ادیبوں کی
سب برادری سے محبت تھی کبھی کسی کی بھی برائی ان کی زبان سے نہیں سنی۔ یہاں تک کہ جن لوگوں نے ان کی دل آزاری
کی تھی ان کی بھی وہ تعریف ہی کرتی تھیں مگر دل ہی تھا پتھر تو نہیں تھا۔ کبھی کبھی چوٹ درد اور کسک بھی محسوس
کرتی تھیں مگر وہ تو اس درد اور چوٹ کا اظہار ہنس کر کرتی تھیں۔ اکثر ایسا ہوتا کہ میں مہینوں ان کے گھر
نہ جایا کرتی اور وہ ہفتے میں کئی بار آجاتیں۔ اکثر میری کوئی کہانی کسی رسالے میں پڑھ لیتیں تو اسی روز رسالہ لیے
آجاتیں۔ کہانی کی اتنی تعریف کرتیں کہ میرا جی چاہتا اب اس سے بھی اچھی کہانی لکھ کر دکھاؤں پھر رسالہ مجھے دے
جاتیں اور کہتیں "آپ کے پاس دو دو کاپیاں ہو جائیں گی۔"

جن دنوں میری کتاب چھپ رہی تھی طفیل بھائی نے کہا کسی نقاد کے چند جملے بھیج دیں جو فلیپ
کور پر چھاپ دیے جائیں بطور تعارف کے۔ مگر کسی نقاد کا کوئی جملہ مجھے نہ ملا۔ "نقوش" کے افسانہ نمبر میں جو

ماہ پر چھوا تھا اس پر طفیل بھائی نے کہا تھا میں نے ان سے کہا کہ " آپ ہی لیف کور پر کچھ لکھ بھیجیے مگر بہن کے
میں سچی بات لکھیے گا میں برا نہیں مانوں گی۔

احسن نے کہا کہ " تم ممتاز شیریں سے لکھوا لو وہ ضرور لکھ دیں گی " میں نے کہا وہ تو ضرور لکھ دیں گی مگر
مجھے خود کہتے ہوئے شرم سی آتی ہے انہوں نے میری نئی کہانیاں تو پڑھی ہیں مگر اس کتاب میں جو شامل کی ہیں وہ انہوں
نے پڑھی بھی نہیں ہیں۔ اب کچھ اچھا نہیں لگتا کہ زبردستی مسودہ پڑھوایا جائے اور کچھ لکھوایا جائے " ممتاز شیریں
نے مجھ سے کئی بار کہا تھا کہ وہ اتنے عرصے ملک سے باہر رہی ہیں اس لیے انہوں نے نئے لکھنے والوں کو بالکل نہیں
پڑھا ہے میرے لیے دیباچہ لکھوانا ایک اچھا خاصہ مسئلہ بن گیا تھا کس سے کہوں، کیسے کہوں آخر میں نے تنگ آکر خود ہی
دیباچہ لکھ ڈالا۔ پھر جب کتاب چھپ کر آئی اور ممتاز شیریں کو دی تو وہ اتنی خوش ہوئیں کہ میں سوچنے لگی کہ میں نے ہی
تکلف کیا اگر میں ان سے کہتی تو وہ بڑی خوشی سے لکھ دیتیں۔ انہوں نے اتنے حوصلہ افزائی کے جملے کہے کہ میں حیران رہ گئی۔

میں ان کی محبت بھری باتیں کہاں تک یاد کروں۔ انہیں میری کون سی چیز پسند نہیں تھی ہاتھ کے پکائے
ہوئے کھانے کی تعریف کرتیں تو جی چاہتا کہ بس سارے کام چھوڑ کر کھانا ہی پکایا کروں۔ کہانی کی تعریف کرتیں تو دوسرے
بھول گئے کہانی لکھنے کو جی چاہنے لگتا اور جس بات کی تعریف کرنے پر آتیں۔ افسانہ نگاری کا حق ادا کر دیتیں۔ وہ ان
لوگوں میں سے تھیں۔ جن کی نظروں میں اتنا حسن ہوتا کہ وہ دوسروں کی شخصیت میں وہ سارا حسن دیکھنے لگتے ہیں اور
ان کا مخاطب حیران ہو کر سوچتا ہے کہ ساری زندگی ٹیڑھے بھینگے اور گرد آلود آئینوں میں اپنی شکل دیکھ کر بیکار
کڑھتے اور جلتے رہے کاش اس آئینہ میں پہلے اپنی صورت دیکھی ہوتی! احسن اکثر شاہین بھائی سے گپ لڑانے
اکیلے ہی نکل جاتے اور پھر ممتاز شیریں جب آتیں تو میں معافی پیش کرتی " دیکھیے مجھے جا کر آپ کے ہاں نہیں جاتے
ورنہ میں ضرور آتی یا پھر میں جب بہت دنوں تک نہ جا پاتی تو میں ان سے کہتی کہ میں آرہی تھی مگر یہ ہوا وہ ہوا "
ایک دن پیار سے بولیں " دیکھیے آپ نہ آنے کی معذرت نہ پیش کیا کیجیے ، ہمیں آپ کی معروفیتوں
کا علم ہے۔ آپ کے لیے گھر سے نکلنا واقعی مشکل ہوتا ہے ہمیں آپ سے کوئی شکایت نہیں ہے ، اس لیے آپ آئیں یا
نہ آئیں ہم چلے آتے ہیں "

شرمندگی کا احساس بہرحال مجھے اکثر یہ بات کہنے پر مجبور کرتا کہ میں آنا چاہتی تھی یا آنے والی تھی مگر
وہ بات کاٹ کر کہتیں " ارے اختر بہن! ہمیں آپ سے کوئی شکایت نہیں ہے ہم تو دن بھر گھر میں بیٹھے بیٹھے
پڑھتے پڑھتے تھک جاتے ہیں، تھوڑا بہت گھر کا کام ہوتا ہے شام کو جب شاہین آتے ہیں تو ہم بڑی آسانی سے

نکل آتے ہیں۔" پھر وہ پیار سے کہتیں۔ "ہمیں آپ کے پاس آنا' آپ کی باتیں سُننا' اور آپ کے ساتھ ٹی۔وی دیکھنا اچھا لگتا ہے آپ نہ آسکیں تو کوئی بات نہیں۔" اتنے پیار کے جملے سن کر تو میں اتر جاتی اور پھر میں نے دائمی معذرت پیش کرنی بھی چھوڑ دی، اور میں آنا ان کا ہی فرض سمجھنے لگی۔ مگر وہ دو چار دن نہ آتیں تو مجھے فکر ہونے لگتی کیا بات ہے کیوں نہیں آئیں۔ میری پریشانی دیکھ کر احسن دفتر سے سیدھے ان کے گھر چلے جاتے پھر آکر بتاتے کہ "موسم خراب تھا اس لیے نہیں آئیں۔" پھر میں ہنس پڑتی اور سوچتی کہیں میں بھی زیادتی کرتی ہوں، اتنے خراب موسم کا بھی خیال نہیں آیا۔ مجھے شائد خراب موسم میں بھی ان کا انتظار رہنے لگا تھا:

اکثر ایسا ہوتا کہ ہلکی ہلکی بارش ہو رہی ہوتی وہ کوٹ پہنے آجاتیں ان سے کسی طرح کا تکلف تو تھا نہیں، بیڈ روم میں آرام کرسی پر دو کشن رکھ کر دراز ہو جاتیں اپنا کوٹ ٹانگوں پر...... پھیلا لیتیں۔ شاہین صاحب اور احسن کبھی ڈرائنگ روم میں گپ لگاتے کبھی سب ہی ٹی وی کے پاس جمع ہو جاتے۔

شاہین بھائی جب بولتے ہیں تو یہ چاہتے ہیں کہ دوسرے بس سُنا کریں' مگر میں اور طارق کچھ نہ کچھ بول ہی لیتے ہیں جہاں نقطۂ نظر کا فرق ہو وہاں سچی بات کہے بغیر مجھ سے رہا ہی نہیں جاتا۔ پھر باقاعدہ بحث شروع ہو جاتی۔ ممتاز شیریں زیادہ تر خاموشی سے سنا کرتیں۔ کبھی ایک آدھ بات وہ بیچ میں بول پڑتیں۔ یا شاہین صاحب کو کوئی بھولی ہوئی بات یاد دلا دیتیں یا کسی غلطی کی نشاندہی کر دیتیں کہ یہ بات یوں نہیں یوں تھی۔ طارق شاہین بھائی کو قائل کرنے پر جب تل جاتا تو اس منظر سے ممتاز شیریں بہت لطف لیتیں۔ خوش ہوتیں اور کہتیں "بھئی اس ٹی وی سے زیادہ مزا تو باتیں سننے میں آرہا ہے اسے خاموش کر دیں۔" ٹی وی کے زیادہ تر پروگرام اس کا منہ بند کر کے دیکھے جاتے تھے۔

گزشتہ چند سالوں میں ٹیلیویژن کے سب ہی اچھے پروگرام ہم نے ساتھ دیکھے تھے۔ اب ان کے بغیر ٹی وی کا کوئی پروگرام اچھا نہیں لگتا۔ اتنے چھوٹے چھوٹے دلچسپ فقرے اور جملے وہ تبصرے کے طور پر کہتیں کہ لطف آجاتا۔ منٹو کی زیادہ تر کہانیاں ہم نے اکٹھی دیکھیں۔ جہاں کہیں منٹو کے ساتھ زیادتی ہوتی' وہ بے چین ہو جاتیں اور جس کہانی کو خوبصورتی سے پیش کیا جاتا وہ اس کی جی بھر کے تعریف کرتیں۔

ایک دن مجھ سے کہنے لگیں کہ منٹو کا ڈرامہ "اس منجدھار میں" ٹیلویژن پر میں نے نثار عزیز کے ہاں دیکھا تھا اس ڈرامے کو پہلے بھی پڑھا تھا ریڈیو سے بھی سُنا تھا مگر اب کے جانے کیوں اس اپاہج آدمی کا نقش ذہن پر جم کر رہ گیا ہے!

کئی بار لیں تو وہی بات کی کہ اس ڈرامہ کا کچھ زیادہ ہی اثر میں نے قبول کیا۔" اختر بہن میری کمر میں اتنا شدید درد ہے مجھ سے آج کل چلا نہیں جاتا۔ مجھے ڈر لگتا ہے کہیں لنگڑی نہ ہو جاؤں۔!" "ارے آپ نے تو اس کردار کو اپنے اوپر مسلط کر لیا ہے۔ اب آپ کوئی دوسری اچھی سی چیزیں پڑھیئے۔!"

اکثر جب ہم دونوں ان کے گھر جاتے تو احسن اور شاہین بھائی باہر لان میں بیٹھ کر باتیں کیا کرتے اور میں اور ممتاز شیریں ڈرائنگ روم میں بیٹھ کر ریکارڈ سنتے یا پھر باتیں کرتے۔ اکثر سیاست ہی بہت تھکا دیتی تو ہم فیصلہ کرتے کہ مردوں کو باہر بیٹھ کر باتیں کرنے دیں اور ہم ریکارڈ سنیں

جن دنوں الیکشن ہونے والے تھے ان دنوں رات کے بارہ ایک بجے تک بحثیں ہوا کرتی تھیں۔ پھر الیکشن کے بعد جو خونی ڈرامہ شروع ہوا تو سب کی نیندیں حرام ہو گئیں۔ کبھی فارن پریس ڈائجسٹ نکلے جاتے وہ سب خبریں جو اپنے ملک کے اخباروں میں نظر نہیں آتیں۔ وہ ڈھونڈ ڈھونڈ کر پڑھی جاتیں۔ موت سے پہلے کا سناٹا سب محسوس کر رہے تھے اور پھر قتل و غارتگری نے اعصاب تباہ کر دیئے۔ میں ان دنوں بہت بیمار ہو گئی۔ شدید اعصابی درد کمر درد میں اٹھ کھڑا ہوا۔ ملنا جلنا اور کام کرنا مشکل بن گیا۔ ممتاز شیریں ان دنوں بہت پیار سے سمجھاتیں: "دوسروں کا غم کھانا اچھا ہے مگر دوسروں کا غم بالکل اوڑھ لینا اچھی بات نہیں ہے۔" مگر تنگ دلی تعصب اور نفرت کا وہ تماشا مجھے اپنے بہت ہی قریب بھی نظر آ رہا تھا۔ میں ان کے سامنے اپنا سارا بوجھ اتار کر رکھ دیتی۔ ان سے کہتی کہ کام میرے لیے سدا روحانی سکون کا ذریعہ رہا ہے۔ اب وہ بھی روحانی عذاب بن گیا ہے۔"
وہ مجھے بار بار سمجھاتیں کہ آپ پنڈی کالج چلی جایئے۔ آپ وہاں اتنی خوش تھیں ناحق یہاں آ گئیں۔ انسان کو ہمیشہ ان لوگوں میں رہنا چاہیئے جو اس کی طرح سوچتے ہوں محسوس کرتے ہوں اس کے برابر کے ہوں تاکہ اسے سمجھ سکیں۔" پھر میں الٹے کہتی کہ آپ ہی تو کہا کرتی تھیں کہ جسم کو بھی تھوڑا سا آرام کرنے کا حق ہے۔ اب میں جسم کو آرام کروا رہی ہوں وہ کہتیں "مگر یہ آرام آپ کو بہت مہنگا پڑ رہا ہے۔ اس آرام کی قیمت ذہنی اذیت تو نہیں ہونا چاہیئے۔"

میری بیماری بڑھتی گئی میں نے PHYSIO THERAPY شروع کرائی۔ مگر معلوم ہوتا تھا کہ نس نس میں تیزاب بھرا ہوا درد مجھے ہلاک کر کے چھوڑے گا۔ ایک دن جب مجھے وہ پھر پنڈی کالج واپس جانے کا مشورہ دے رہی تھیں میں نے ان سے کہا "میں ساری دنیا کی تنگ دلی۔ تنگ نظری اور نفرت کے خلاف اکیلی ہی لڑوں گی۔ میں بھاگوں گی نہیں انقلابی لوگوں کو فرار زیب نہیں دیتا۔ ہم جہاں بھی ہوں حالات کا جم کر مقابلہ کرنا چاہیئے، اور سچ بولنا چاہیئے، چاہے کتنی ہی اذیت برداشت کرنی پڑے"۔ یہ بات کہتے ہوئے مجھے چے گویرا کے الفاظ یاد آئے۔

ممتاز شیریں ہنس پڑیں پھر بولیں: "انقلابی لوگ ایسے مقابلہ کرتے ہیں آنکھوں میں اتنے موٹے موٹے آنسو بھر کر گردن پکڑ کر۔ درد اور اذیت جھیل کر۔ ارے انقلابی لوگ تو ٹوٹنے جھگڑتے ہیں آپ بھی تلوار اٹھائیے۔"

میں نے کہا: "میں نے تو ساری زندگی قلم ہی کو اپنا ہتھیار سمجھا ہے اچھا اب لکھنا شروع کروں گی۔"

پھر میں نے ان دنوں بنگلہ دیش کے حالات سے متعلق چند کہانیاں لکھیں اور پھر نسانس میں تیرتا ہوا وہ ۔۔ اور جیسے قلم نے باہر کھینچ لیا اگر ممتاز شیریں مجھے نہ سمجھاتیں تو خدا جانے میں کتنے دن اور گردن پکڑے رہتی۔ وہ مجھے سمجھاتیں کہ زیادہ اخبار بھی نہ پڑھا کیجیے اور چیزیں پڑھا کیجیے۔ پھر میں نے ادھر اُدھر کے ڈھیروں اخبارات پڑھنے کم کیے اور دوسری چیزوں میں دل لگانے کی کوشش کی۔ سوچا کہ فارسی شاعری نہیں پڑھی فارسی شعرا کو پڑھنا چاہیے حافظ کو پڑھنا شروع کیا۔ انہی دنوں میں نے "صلیبیں میرے دریچے میں" پڑھی۔ ان خطوط کو پڑھ کر یہ محسوس ہوا کہ قید خانے میں ایک مجبور اور اسیر شوہر نے ساری امید ڈھارس حوصلہ اور روشنی لفظوں کی وساطت سے اپنی تنہا۔ مجبور اور پریشان بیوی کو دی ہے۔ میں نے سوچا آنے والی نسلیں جتنی محبت فیض سے کریں گی ان خطوں کو پڑھنے کے بعد اتنی ہی محبت انہیں ایلس سے بھی ہوگی۔ میں نے ممتاز شیریں سے بھی وہ خط پڑھنے کو کہا انہوں نے کہا کہ وہ ضرور پڑھیں گی۔ پھر حافظ، غالب، اور "صلیبیں میرے دریچے میں" سب چیزوں نے مل کر مجھے سنبھال لیا میں خوش رہنے لگی۔ میری تندرستی میں ممتاز شیریں کا بھی ہاتھ تھا۔

افسوس کہ جب ممتاز شیریں بیمار پڑیں تو میں ان کے لیے کچھ نہ کر سکی۔ ان کی بیماری کوئی نہ بانٹ سکا۔ نہ ان کی آنکھوں میں موٹے موٹے آنسو آئے نہ انہوں نے درد سے بے قرار ہو کر گردن پکڑی وہ تو ہنستی مسکراتی پولی کلینک میں داخل ہوئیں اور اسی طرح ہنسی مسکراتی پُرسکون جا سوئیں۔ بالکل ایسے ہی جیسے وہ ٹی وی دیکھتے دیکھتے کبھی کبھی آرام کرسی پر سو جایا کرتی تھیں۔

انہیں میری شنیل کی لال رضائی پسند تھی میں کبھی ان سے کہتی کہ آپ آرام سے بستر میں لیٹ جائیے اور رضائی اوڑھ لیجیے، تو کہتیں "نہیں بھئی اگر ایک بار لیٹ گئے تو پھر سردی میں اٹھ کر باہر جانے کو جی نہیں چاہے گا۔" اور جب وہ ہسپتال میں ایک بار جا کر لیٹ گئیں تو ان کا گھر جانے کو بہت جی چاہتا تھا مگر وہ اٹھ کر سردی میں گھر نہ جا سکیں ان کا جسم تو سب لے گئے مگر روح روشنی کے اس سفر پر جا چکی تھی جس کی سرحدیں وہ ویلنگ پر بیٹھے دیکھ کر مسکرایا کرتی تھیں۔

ممتاز شیریں کی باتیں کہاں تک یاد کروں۔ عید کے دن باورچی خانے میں ہوتی کہ آواز آتی

"ارے بھی کہاں ہیں!" میں دوڑ کر آتی "ارے ابھی تک آپ نے کپڑے نہیں بدلے"
پھر میں جلدی سے کوئی سی ساڑھی لپیٹ کر آتی۔ ممتاز شیریں ہنس کر کہتیں "ارے اسلام آباد کی بیگماتیں
تو بنارسی ساڑھیاں باندھے گھوم رہی ہیں۔ یہ آپ اس قدر غم کیوں کر رہی ہیں۔ ساری دنیا کا غم کھانے کو کیا آپ کی
اکیلی جان رہ گئی ہے۔ ارے بھی کوئی اچھی سی ساڑھی پہنئے ہمیشہ ہاتھ اور کان خالی رہیں۔ یہ اچھا نہیں لگتا" میں
بڑی سعادت مندی سے ان کی بات مان لیتی ہاتھوں میں کانچ کی چوڑیاں ڈال لیتی۔
میں ہلکے رنگ پہنتی تھی ممتاز شیریں کو شوخ رنگ پسند تھے وہ کہتیں "ارے اتنے بھی کیا ہلکے رنگ
نظر بھی نہیں آتے" میں جواب دیتی کہ اب اس عمر میں کیا گہرے رنگ پہنوں پھر میں تو ہمیشہ سے ہلکے رنگ پہننے
کی عادی ہوں مجھے گہرے رنگ اچھے نہیں لگتے"
"ارے آپ تو ہم سے اتنی چھوٹی ہیں اگر آپ اس قدر بڑھاپا طاری کریں گی تو پھر ہم کہاں جائیں گے پھر
گویا ہمیں تو پہننے کا اب حق ہی نہیں رہا"
"نہیں اپنی اپنی پسند ہے" میں جواب دیتی۔
پھر ممتاز شیریں اپنے پسندیدہ رنگوں کی اس طرح تعریف کرتیں اور یقین دلاتیں کہ وہ رنگ اگر پہنا جائے
تو بہت اچھا لگے گا کہ پھر انسان اس رنگ کو خریدنے اور پہننے پر مجبور ہو جائے۔ اس طرح وہ سارے شوخ
رنگ جو میں نہیں پہنتی تھی ممتاز شیریں نے پہنوا کر چھوڑے! آج جب الماری کھولتی ہوں تو ان کے سب پسندیدہ
رنگ مسکراتے ہیں اور میرے پسندیدہ ہلکے رنگ ۔سرمئی رنگ۔ زرد رنگ۔ نیلا رنگ وہ خود پہننے لگیں۔ ایک نہیں
کئی کئی گہرے ساریاں انہوں نے خرید لیں۔ میں نے ایک دن کہا کہ "لیجئے آپ میرے رنگ لے رہی ہیں اور اپنے
رنگ مجھے پہنوا رہی ہیں" کہنے لگیں "آپ کو پہنے دیکھ کر ہمیں بھی یہ رنگ اچھا لگا۔ ہمارا بھی پہننے کو جی چاہا۔"
ممتاز شیریں کو شوخ رنگوں۔ زیوروں۔ آرائش کی چیزوں نئی اور خوبصورت چیزوں کا شوق تھا اور میری
بیٹی کو ان کی یہ سب باتیں اتنی پسند تھیں کہ اس نے انہیں آئیڈیل بنا لیا وہ ہمیشہ مجھ سے کہتی "آنٹی اتنی اچھی لگتی
ہیں۔ امی آپ بھی آنٹی کی طرح رہا کریں۔ اسی طرح میک اپ کیا کریں۔ زیور پہنا کریں"
میں اس سے کہتی کہ "تم بڑی ہو جاؤ پھر تم آنٹی کی طرح رہا کرنا"
میری بیٹی ممتاز شیریں سے میری شکایتیں بھی کرنے لگی تھی۔ "دیکھئے آنٹی ہماری امی کو لمبے ناخنوں سے
گھن آتی ہے وہ ناخن نہیں بڑھانے دیتیں" میں کہتی "دیکھئے بچے صاف بھی تو نہیں کر سکتے" پھر اسکول میں ناخن

کے ہی جانا چاہئیں۔" وہ سمجھاتیں۔" ہاں یہ تو ٹھیک ہے، بڑی ہو جاؤ پھر دُھلانا۔"

میری بیٹی ان سے فریاد کرتی۔" آنٹی میرا سوئمنگ کا تنا ہی چاہتا ہے مگر امی اور ابو کلب کے ممبر نہیں بنتے۔"

وہ کہتیں" بھئی اسے سوئمنگ کرا دیا کیجیے۔" میں جواب دیتی۔" یہ اپنی عمر سے لمبی ہے اب سوئمنگ COSTUME پہن کر پول میں اترے کچھ اچھا نہیں لگتا۔"

ممتاز شیریں ہنس کر بولیں" ارے ابھی تو بہت چھوٹی ہے دس برس کی بچی ہے آپ اسے لمبے ہونے کی سزا کیوں دے رہی ہیں؟" پھر کہا" نظریات اور خیالات کے لحاظ سے آپ ترقی پسند اور عمل کے لحاظ سے اتنی روایات پسند آخر یہ دونوں انتہائیں آپ کے اندر کیسے جمع ہو گئی ہیں؟"

میں بات پلٹ دیتی۔" دیکھئے ہم دونوں میں سے کلب جانے کی فرصت کسے ہے جو ممبر بنیں اور بغیر ممبر بنے سوئمنگ نہیں کرائی جا سکتی۔"

" ارے بھئی بچوں کی تفریح کے لیے بھی کسی نہ کسی طرح وقت نکالنا چاہیے۔" اس بات پر مجھے آنو یاد آجاتے اور میں سوچتی کہ واقعی بچپنے کے بعد پھر سیر و تفریح کہاں نصیب ہوتی ہے۔ پھر میں بیٹی سے وعدہ کرتی۔" اچھا اب کے گرمیوں میں ضرور ممبر بن جائیں گے پھر تم سوئمنگ کرنا۔"

ایک دفعہ ممتاز شیریں بہت خوش خوش آئیں اور بولیں" اختر بہن! ہم نے آپ کی ایک پچیس برس پرانی دوست ڈھونڈ نکالیں اسکول کے زمانے کی۔"

میں نے حیران ہو کر کہا" اچھا۔ کیسے؟"

کہنے لگیں۔" ایک جگہ دعوت میں ان سے تعارف ہوا۔ انہوں نے خود ہی آپ کا ذکر کیا اور پوچھا کہ آپ انہیں جانتی ہیں تو پھر میں نے آپ کا پتہ اور فون نمبر دے دیا۔ میں نے ان سے کہا ہے کہ آپ ہمارے گھر آئیے تو ہم ساتھ لے کر چلیں گے۔ شاید انہیں گھر ڈھونڈنے میں دقت ہو۔"

میں نے کہا ان کا نام کیا تھا؟

ممتاز شیریں بولیں" مجھے ان کا نام یاد نہیں رہا۔ مگر وہ آپ کو بہت زیادہ جانتی ہیں آپ کی پچیس برس پرانی تصویر کھینچ دی۔ ناگپور میں آپ کے گھر روز جاتی تھیں۔"

میں نے کہا" پھر وہ میری بہن کی دوست ہوں گی۔ کیونکہ میری تو ایک دو سہیلیاں تھیں میں تو بچپن سے تنہائی پسند رہی ہوں ہاں میری بہن کی بہت سہیلیاں تھیں اور ہر روز اس کی سہیلیاں گھر آیا کرتی تھیں۔"

ممتاز شیریں نے اس کا حلیہ بیان کیا تو میں اسے پہچان گئی۔ پھر جب ممتاز شیریں سے ملاقات ہوئی تو میں نے کہا "وہ میری بہن کی کلاس فیلو ہی نکلی وہ گھر ڈھونڈتی دوسرے ہی دن آ گئی تھی فون بھی کیا تھا بڑی محبت کرنے والی ہے مگر جانے کیوں مل کر جتنی خوشی ہوئی اتنی ہی اداسی بھی محسوس ہوئی۔"

ممتاز شیریں نے غور سے میری طرف دیکھا اور پوچھا "وہ کیوں؟"

میں نے کہا "نئے ملنے والے ہی اچھے ہوتے ہیں پرانے ملنے والے اتنی پرانی یادیں ساتھ لے کر آتے ہیں کہ وہ ہمارے پرانے وجود کو تلاش کرتے ہیں انہیں ہمارے نئے ذہنی وجود سے یا ذہنی سفر سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ افسوس کرتی رہی کہ آپ تو پہچانی بھی نہیں جاتی ہیں آپ کتنی بدل گئی ہیں۔ آپ کو کیا ہو گیا ہے" ممتاز شیریں نے کہا "ہم یہ نہیں مانتے کہ اس بات پر آپ کا جی کڑھا ہو گا۔ سچ بتایئے"

میں نے حیران ہو کر ان کی طرف دیکھا اور سوچا کہ ان سے سچ بات چھپانا کتنا مشکل ہے۔ میں نے کہا "لیجئے ہمارے میاں تو یہ بات مان گئے تھے اور ہماری ہمدردی بھی کی تھی مگر آپ بہت سچ بلواتی ہیں" کہنے لگیں "ہم بھی تو سچ بولتے ہیں"

میں نے کہا "تو سنئے اس سے مل کر مجھے اپنی بہن اتنی یاد آئی کہ میں تڑپ اٹھی۔ میری بہن کی سہیلیاں بہت تھیں ہر جگہ مل جاتی ہیں اور میں ان سب میں اس کی مہک ڈھونڈلاتی ہوں مگر اب میں ان دکھوں اور سرابوں سے خود کو نکال چکی ہوں۔ اس لیے مجھے اپنا تڑپنا پسند نہیں آیا۔"

ممتاز شیریں نے محبت سے میرے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ بولیں "اختر بہن! ہم تو کسی کو بھی یاد نہیں کرتے۔ ہمیں تو شاہین نے اتنی محبت دی ہے کہ ہم تو سب کو بھول گئے" میں نے کہا "تو پھر یہ احسن کا قصور ہے انہوں نے اتنی محبت نہیں دی کہ ہم سب کو بھول جاتے۔ ابو کی سی محبت کوئی نہیں کر سکتا"

پیار سے بولیں "آپ شوہر سے باپ کی محبت آخر کیوں چاہتی ہیں"

میں نے کہا "عورت تو ماں بن کر پھر شوہر سے بھی ماں کی سی محبت کرتی ہے۔ سارے جہاں کے لوگ بیٹے لگتے ہیں"

ممتاز شیریں مسکرا کر بولیں "عورت تو ماں ہوتی ہے مگر سب محبتیں الگ الگ ہوتی ہیں۔ سب زندگی کی حقیقتیں ہیں آپ سب کو گڈمڈ کیوں کرتی ہیں؟"

میں نے کہا "سب گڈمڈ ہو کر ایک محبت بن جاتی ہیں۔ خدا کی محبت!" وہ مسکرانے لگیں۔ لاجواب

ہو گئیں۔

میں نے شوہروں سے بے طرح سے بے پناہ محبت کرتے دو عورتوں کو دیکھا ہے اس کی مثال کہے گی۔ ایک سعیدہ اختر اور دوسری ممتاز شیریں۔ صفیہ اختر کی محبت ایک درد بھرا شکوہ بھی تھی۔ مگر ممتاز شیریں کی محبت خوشی اور آسودگی کا اظہار تھی۔ دونوں میں یہ بات مشترک تھی کہ دونوں اپنے میاؤں کی ہر چیز، ہر انداز، ہر بات پر جان دیتی تھیں۔ شوہر کی تعریف کرنا کچھ اپنی تعریف کرنا لگتا ہے اس لیے تعریف کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا مگر ان دونوں کی چاہت اس حد تک بڑھی ہوئی تھی کہ ان کا محبوب موضوع اکثر ان کے شوہر ہوتے تھے۔ بیماری کے دنوں میں ممتاز شیریں شاید یہ محسوس کرتی تھیں کہ وہ اب شاہین بھائی کو چھوڑ کر جانے والی ہیں اس لیے وہ ان کی محبت اور چاہت ان کی پریشانی، ان کی دلجوئی، ہر بات کا ذکر کرتیں ایک دن وہ مجھ سے پوچھنے لگیں "آپ کی کہانیوں کا کسی نے پوسٹ مارٹم بھی کیا ہے؟"

"میں نے کہا" نہیں پوسٹ مارٹم کی بات ہی کیا ہے کہانی تو بس کہانی ہوتی ہے"

ہنس پڑیں۔ کہنے لگیں۔ ہماری کہانیوں کا پوسٹ مارٹم کرنے کی تو بہت کوشش کی گئی۔ پھر ہنس کر بولیں کہ" میری کہانیوں میں GREENISH GRAY EYES کا بہت ذکر ہے۔ لکھتے ہوئے یہ ٹھیک ہے کہ جانے کیوں شاہین کی آنکھیں ہمیشہ میرے سامنے آجاتی تھیں"

ان کی بات سن کر میں نے سوچا کہ شاہین بھائی کی آنکھوں میں ایسی تو کوئی خاص بات نہیں ہے پھر میں نے سوچا کہ جانے ممتاز شیریں نے جوانی اور لڑکپن کی سرحد میں وہ کہانیاں لکھی ہوں گی!

ممتاز شیریں کو اجنتا اور ایلورا کے نقش و نگار بہت پسند تھے وہ جسم قوسوں اور زاویوں والے دیوی اور دیوتا۔ وہ ان کا تذکرہ کرتیں۔ افسوس میں نے اجنتا کے وہ نقش و نگار نہیں دیکھے تھے۔ کہانیوں میں ہی پڑھے ہیں۔ میں نے ایک دن کہا" آپ جسم پر غور کرتی ہیں میں تو کبھی جسم یا لباس پر غور نہیں کر سکتی میں تو صرف آنکھیں دیکھتی ہوں"

کہنے لگیں" اچھا صرف آنکھیں دیکھتی ہیں" میں نے کہا" ہاں آنکھیں ہی تو روح کے دروازے ہیں، جسم میں کیا رکھا ہے"

میں نے کہا" مجھے تو جیتے جاگتے انسانوں میں بھی روحیں ہی نظر آتی ہیں"

کہنے لگیں" مگر روح بھی تو جسم میں رہتی ہے اور اس لیے جسم کا بھی حق ہوتا ہے۔ اس کی بھی

پردا کرنی چاہیئے اور سنگھار بھی۔" میں نے حیران ہو کر انہیں دیکھا اور سوچا کہ تو وہ جسم کی پردا اور سنگھار بھی
کی خاطر کرتی ہیں۔ جس زمانے میں وہ بہت بیمار تھیں اس زمانے میں بھی سنگھار ضرور کرتی تھیں اکثر کہتیں "
شام ہونے والی ہے شاہین آتے ہوں گے میں ذرا سا ٹھیک ہو جاتی تو اچھا تھا۔"
میں اکثر کہتی "آپ میک اپ کے بغیر بھی زیادہ اچھی لگتی ہیں کم از کم بیماری میں میک اپ نہ
کیجیئے۔"
"نہیں ذرا سا ٹھیک ہو کر انسان خود کو بھی اچھا لگتا ہے پھر یہ ہسپتال کا ماحول۔" پھر وہ
سہارے بیٹھ جاتیں میں اکثر ان کے سر میں خود برش کرتی۔ کبھی طبیعت ٹھیک ہوتی تو وہ اپنے ہاتھ سے بر
کرتیں پھر میں ان کا پرس کھول کر آگے کر دیتی فیس پوڈر کی ڈبیا۔ ان کے آگے بڑھا دیتی وہ ہلکے ہلکے پف لگاتیں
لپ اسٹک۔ وہ ہمیشہ بہت گہری لپ اسٹک استعمال کرتی تھیں پھر کاجل۔ پھر میں سب چیزیں بند کر کے
دیتی وہ تکیے کے سہارے سر رکھ لیتیں اور مسکراتیں۔ پھر مجھے کبھی کبھی ایسے لگتا کہ وہ میک اپ کی تہوں میں ا
چہرے کی زردی، بیماری اور اپنے دل کا درد چھپاتی ہیں تاکہ شاہین بھائی آ کر انہیں صحت مند اور خوش دیکھیں
ایک دن کہنے لگیں تو بولیں "آج واہ سے میری استاد آئی تھیں۔ کاش آپ ذرا دیر پہلے آتیں تو آپ کو ا
سے ملواتی۔ انہوں نے عرصہ بعد میرے کنوارپن کا نام لے کر پکارا "ممتا" جیسے میں کوئی لڑکی ہوں اور آپ کو
وہ بھی یہی کہتی ہیں کہ تم میک اپ کے بغیر بھی اچھی لگتی ہو۔" وہ بنگلور کی باتیں یاد کرتی رہیں۔ کالج کا زمانہ بنگلور
اتنی خوبصورت یادیں۔ منظر! انہیں اس روز ماضی کا وہ دور بہت تڑپ کر یاد آرہا تھا۔ میں نے کہا قدرتی من
بھوپال کے بھی بہت خوبصورت تھے۔ کاش آپ نے ہمارا بھوپال دیکھا ہوتا۔!
وہ بہت محبت سے بولیں "بھوپال تو نہیں دیکھا مگر خدا کا شکر ہے بھوپال والے دیکھ لیے۔"
میرا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے لیا اور بولیں "احسن صاحب کے ترکی جانے کا کیا ہوا۔" میں نے کہا "اب تو کوئی اور
ہے۔"
کہنے لگیں "ہمیں تو توقع تھی کہ آپ ضرور جائیں گی۔"
"خیر پھر کبھی سہی۔!"
ایک زمانے میں جب احسن کے ترکی جانے کی کچھ توقع ہوئی تو وہ مجھے ترکی کی بہت باتیں سنا
کرتی ہیں اور کہا کرتی تھیں کہ آپ وہ سب جگہیں دیکھ کر بہت خوش ہوں گی۔ مجھے بھی ترکی سے بچپن

جذباتی سا لگاؤ رہا ہے۔ میں ان سے وہاں کی باتیں سن کر خوش ہوتی تھی۔ لڑکوں کو وہ بہت ہی محبت اور عزت سے یاد کرتی تھیں اور ان کے کردار کی خاص طور پر مداح تھیں۔ جتنے سیدھے اور سچے مسلمان وہاں ہیں اور جگہ شاید کم ہوں گے"۔ بیماری کے دنوں میں وہ بستر پر لیٹے لیٹے ان سب خوبصورت جگہوں کو یاد کیا کرتی تھیں جہاں جہاں وہ گئی تھیں۔ یورپ کی سیر کا تذکرہ کرتے ہوئے اپنے بیٹے انہیں بہت یاد آتے۔ باتیں کرکے کون کون سی جگہیں ہم نے اکٹھی دیکھی تھیں یونان کی اس پہاڑی کا تذکرہ کرتیں جہاں ہومر نظمیں گاتا تھا۔!

ایک دن وہ مجھے اور طارق کو اپنے بیٹوں کے خطوط کے کچھ خوبصورت جملے سناتی رہیں جس طرح حافظ کی کتاب پر پسند کے شعر لکھے جاتے ہیں ایسے ہی ان کے حافظے کی کتاب پر بیٹوں کے خطوط کے سب خوبصورت جملے لکھے ہوئے تھے۔ لیٹے لیٹے وہ سب پڑھتی رہتی ہوں گی۔!

وہ خط خاص طور پر یاد کرتی تھیں جو انہیں ان کے بیٹوں نے اس زمانے میں لکھے تھے۔ جب وہ بنکاک کے اسپتال میں تھیں اور ایک ننھی سی جان دنیا میں آتے آتے رہ گئی تھی۔ ان دنوں کی یادوں کی کہانی "کفارہ" ہے۔

میں جب انہیں یقین دلاتی کہ آپ کے بیٹے آپ کو بالکل صحت مند دیکھیں گے۔ انشاء اللہ آپ بہت جلد اچھی ہو جائیں گی۔ تو بے یقینی سے مسکرا کر کہتیں "اچھا۔ آپ ایسا سوچتی ہیں"۔ انہوں نے کئی بار یہ بات کی کہ اپنی بیماری سے زیادہ تکلیف انہیں اس بات کی ہے کہ بیٹا آکر اس حالت میں دیکھے گا تو اسے کتنا رنج ہوگا"۔ میں اپنے بیٹوں کو تو بالکل صحت مند اور تندرست یاد ہوں۔ جب دوڑ کر ان کے ساتھ پہاڑیاں چڑھتی تھی مجھے یہ خیال ہی پریشان کرتا ہے کہ وہ مجھے اس حالت میں دیکھیں۔ اتنی بیمار۔ معذور۔ وہ تو میرا اس حال میں تصور بھی نہیں کر سکتے۔

انہوں نے اسپتال جانے سے پہلے خوش ہو کر مجھے اخروٹ کی چھڑیاں دکھائی تھیں جو اپنے بیٹوں کے لیے بنوائی تھیں۔ پلنگ پوش دکھائے تھے۔ یہ میرے بیٹے اور بہو کے لیے ہیں۔ میں نے کہا "آپ کہتی ہیں قد لمبے ہیں اس لحاظ سے ذرا اور بڑے ہوتے تو اچھا تھا"۔

کہنے لگیں "میں خود بھی یہی سوچ رہی تھی کہ چھوٹے بنے ہیں ذرا اور بڑے ہوتے مگر اب تو بن گئے"۔

ان کی آنکھوں میں بلا کا درد اور انتظار تھا۔ کاش وہ بیٹوں کو دیکھ لیتیں۔ شاہین بھائی لڑکوں کو بیماری کی اطلاع دے چکے تھے۔ مگر سرحدوں کے فاصلے میں انسان کتنا بے بس ہوتا ہے وہ بے بسی سے سب کچھ دیکھ رہے تھے۔ ہر طرح ان کو خوش دیکھنا چاہتے تھے۔ مگر بیچارے کا کوئی بس نہ چلتا تھا جب میں ہسپتال جاتی تو وہ

خوش ہو کر نئی قمیض دکھاتیں: "کتنا خوبصورت کام ہے۔ شاہین ہر روز ایک نئی قمیض لے آتے ہیں حالانکہ کپڑوں میں ڈھونڈیں تو پرانی مل جائے مگر ان کے پاس ڈھونڈنے کا وقت بھی کہاں ہے۔ نئی فریدنا زیادہ آسان ہے انہوں نے تین نئی قمیضیں دکھائیں۔

جو شاہین بھائی نے ان کے لیے خریدی تھیں۔

میں نے کہا "بیماری کے زمانے میں یہی لباس زیادہ آرام دہ ہے، ساڑھی پہننا مشکل بھی ہے اور آرام بھی نہیں ملے گا۔"

کہنے لگیں "ہاں اسی لیے اب کرتے اور پاجامے پہن رہی ہوں۔" اپنی بیماری کے زمانے میں انہیں شاہین بھائی کی شکایت کا بھی بہت زیادہ خیال رہتا تھا، وہ اکثر کڑھتیں کہ شاہین کو آرام نہیں ملتا ہے دفتر سے تھکے ہوئے آتے ہیں۔ پھر اتنا کام ہوتا ہے میری بھاگ دوڑ الگ۔" وہ ان کی صحت کے بارے میں فکرمند ہو جاتی تھیں۔ اکثر کہتیں "شاہین کو آج کل کام بھی زیادہ ہے اس لیے رات کو وہ دیکھنے بھی دیر سے آتے ہیں۔"

میں نے ایک دن کہا کہ "مجھے اس بات کا بہت احساس ہوتا ہے کہ آپ صبح کو بالکل تنہا ہوتی ہیں۔ میرا جی چاہتا ہے کہ چھٹی لے لوں اور صبح سے آپ کے پاس آجایا کروں۔" وہ پیار سے سمجھاتیں "نہیں آپ پریشان نہ ہوا کریں۔ ہسپتال کے سب لوگ بہت اچھے ہیں۔ بہت خیال رکھتے ہیں اپنے ساتھ والی مریضہ کا ذکر کرتیں کہ وہ بھی بہت اچھی ہیں۔ جی بہلا رہتا ہے ان کی بیٹی آپا کو بلا دیتی ہے کوئی چیز اٹھوانی ہو تو اسے آواز دے لیتی ہوں، یا اشارے سے بلا لیتی ہوں۔" وہ اتنی ڈھارس دیتیں کہ مجھے اطمینان ہو جاتا کبھی کبھی تڑپ کر کہتیں "کاش ڈاکٹر سرفراز دو گھنٹے کے لیے گھر جانے دیں۔ میرا گھر جانے کو بہت جی چاہتا ہے۔"

وہ ڈاکٹر سرفراز کی بھی بہت تعریف کرتی تھیں کہ بہت توجہ اور محنت سے علاج کر رہے ہیں۔ شاہین کے شاگرد تھے پرانے تعلقات کا بھی خیال کرتے ہیں۔ کبھی کبھی رات کے بارہ ۱۲ بجے دیکھنے آجاتے ہیں جب شاہین بلاتے ہیں چلے آتے ہیں۔ ایک دن تو کہنے لگیں کل تو شاہین اور ڈاکٹر سرفراز رات کے بارہ ۱۲ بجے تک باتیں کرتے رہے اور مجھے آپ بھی بہت یاد آئیں۔ اس لیے کہ تاریخی باتوں سے آپ کو بہت دلچسپی ہے پھر مختصر طور پر ان کی گفتگو سنائی اور بتایا کہ ڈاکٹر سرفراز کے بزرگ میرٹھ کی بغاوت میں شامل تھے ان کے خاندان کے خطوط اور دستاویزات بھی ہیں۔ پھر مجھ سے کہنے لگیں "آپ نے کہا تھا آپ ہندستان کی آزادی کی تحریکوں کے پس منظر میں ناول لکھ رہی ہیں؟"

میں نے کہا "ہاں شروع تو کیا تھا مگر آگے ہی نہ بڑھ سکا۔ اس کے لیے بہت مواد چاہیے" میں اس

زمانے کے انقلابیوں کے حالات جمع کر رہی ہوں۔" پھر میں نے کہا " بخت خان جہاں پہاڑیوں میں گم ہو جاتا ہے میں اپنے ناول میں اسے وہاں سے لانا چاہتی ہوں۔ مگر تاریخ خاموش ہے "۔

ممتاز شیریں نے کہا " اچھا میری طبیعت ٹھیک ہو جائے پھر ہم سب مل کر ڈاکٹر سرفراز کے گھر چلیں گے اور ان کے خاندانی خطوط اور دستاویزات دیکھیں گے۔ شاید ان میں آپ کو بخت خان کا سراغ مل سکے کہ پھر آگے کیا ہوا "۔ علاج کے دوران ابتداء میں ان کی طبیعت کچھ سنبھل گئی تھی وہ بہت خوش رہنے لگیں تھیں اور انہیں امید ہو چکی تھی کہ وہ جلد ہی چلنے پھرنے کے قابل ہو جائیں گی۔ اکثر پوچھتیں " آپ کا کیا خیال ہے۔ مجھے یہاں کتنے دن لگیں گے ؟" میں کہتی " آپ فروری کا مہینہ یہاں گزار لیں۔ ہسپتال کا کمرہ گرم بھی ہے۔ آپ کے گھر کے کمرے بہت زیادہ سرد ہیں۔ پھر یہاں آپ کو ہر وقت ڈاکٹر کو بلانے اور دکھانے کی آسانی ہے۔ سب کام آسانی سے ہو جاتے ہیں۔ انشاءاللہ آپ اپنے بیٹے کے آنے سے پہلے گھر آجائیں گی "۔

وہ یہ سن کر کہتیں " ہاں اسی لیے تو میں بھی گھر جانے کی ضد نہیں کرتی واقعی یہاں کمرہ بہت گرم ہے آرام دہ ہے اور پھر دوسری آسانیاں بھی ہیں پھر پوچھتیں اختر بہن آپ کو کیا لگتا ہے میں ٹھیک ہو جاؤں گی ؟ " کب تک گھر جاؤں گی ؟ " میں اطمینان دلاتی انشاءاللہ مارچ کے پہلے دوسرے ہفتے تک آپ ضرور گھر آجائیں گی۔ اس زمانے میں یہ سوچا بھی نہ جا سکتا تھا کہ وہ ہسپتال سے ہمیشہ کے لیے رخصت ہو کر گھر آئیں گی۔ یہی لگتا تھا کہ شاید کچھ عرصہ انہیں چلنے پھرنے میں دقت ہو گی پھر چلنے پھرنے لگیں گی۔

وہ بہت صابر تھیں۔ سب تنگ دلیوں اور دل آزاریوں کو مسکرا کر پی جانے والی مگر کبھی کبھی کسی بات کو یاد کر کے ان کا جی بہت اداس بھی ہو جاتا تھا ایک دوپہر کو کہنے لگیں " اختر بہن آج کسی نے مجھے یہ بات سنائی ہے کہ میں نے ایک مضمون لکھا تھا اس میں کسی کو شکایت ہے کہ ان کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا " جن کا نام لیا میں نے ان کا نام سن کر کہا۔ " نہیں۔ نہیں یہ بات کسی نے آپ سے ایسے ہی کہہ دی مجھ سے تو انہوں نے آپ کے متعلق کبھی ایسی بات نہیں کہی کہ آپ نے ان سے انصاف نہیں کیا "۔ کہنے لگیں " شاید آپ سے نہ کہا ہو مگر جس سے کہا تھا اس نے مجھے سنایا ہے "۔ میں انہیں سمجھانے لگی ان باتوں کی پرواہ نہیں کرنی چاہیے "۔

کہنے لگیں " اختر بہن ہم نے اتنے کھلے دل سے ان لوگوں کی تعریف کی۔ اس لیے قدرتی طور پر ان کی باتوں سے دکھ ہوتا ہے "۔

میں نے کہا " دیکھئے ہمارے بارے میں یہی باتیں تو وہ لوگ کہیں گے جو ہمیں جانتے نہ ہوں گے۔

دیکھا بھی نہ ہوگا جو بعد میں آئیں گے جو گروہ بندیوں تعصبوں اور زمان و مکان کی قید سے بھی آزاد ہوں گے جن سے صرف روحانی رشتہ ہوگا۔ ہمیں ان کے لیے ہی لکھنا چاہیے۔ وہ انصاف کریں گے۔ آپ تو اب اچھی ہو جائیں تو پھر لکھنا شروع کیجیے۔ لکھنے سے سارا بوجھ اُتر جاتا ہے۔ آپ تنقید چھوڑ کر تخلیق کی طرف آئیے۔"

کہنے لگیں "اختر بہن آپ مجھے لکھنے پر اتنا اکساتی ہیں کہ مجھے کبھی کبھی یہ لگتا ہے کہ اب میں دوبارہ کہانیاں لکھنے کا موڈ بنا لوں گی۔ مگر اتنا عرصہ ہو گیا چھوڑے۔ جانے اب لکھ بھی سکوں گی یا نہیں۔؟"

"آپ ایک بار قلم اٹھائیے پھر آپ کو یہ محسوس ہوگا کہ کبھی قلم چھوڑا ہی نہ تھا۔"

"اچھا! اب ضرور لکھوں گی۔ کہانی لکھوں گی۔"

پھر مجھ سے پوچھا "آپ نے کوئی کہانی لکھی۔" میں نے کہا "اب تو نہیں وقت ملتا مگر گزشتہ گرمیوں کی چھٹیوں میں میں نے بہت کہانیاں لکھی ہیں۔ وہ سب پڑی ہیں ایک 'دُو چھپوائی' بھی ہیں۔" پوچھا "ان میں سے کون سی چھپ کر آگئی ہے۔" میں نے عنوان بتایا "کاغذی ہے پیرہن۔"

انہوں نے کہا "بہت خوبصورت عنوان ہے، مجھے ضرور پڑھوائیے۔"

میں یہ سوچ کر رسالہ نہیں لے گئی کہ اس کمزوری اور بیماری میں کیا پڑھا جائے گا۔ میں نے سوچا اچھی ہو جائیں پھر دکھاؤں گی۔ مجھے یہ نہیں معلوم تھا کہ وہ اسے اپنی کہانی کا عنوان بنا لیں گی اور پلاٹ کی تلاش میں اتنی دُور نکل جائیں گی! ایک دن ممتاز شیریں نے بہت اداس ہو کر پوچھا۔

"اختر بہن ایک بات بتائیے۔"

"کیا؟"

اپنے ہاتھ اوپر اٹھا کر دکھائے۔ "یہ داغ دھبے دُور ہو سکیں گے۔ مجھے تو یہ لگتا ہے اب یہ کبھی نہیں جائیں گے۔" الرجی اور خارش کے یہ داغ ایک عرصے سے ان کے بدن کا حصہ بن گئے تھے اور انہیں ان کا بہت احساس رہتا تھا۔ میں نے کہا "جب آپ کی صحت اچھی ہو جائے گی تو یہ داغ چلے جائیں گے۔"

کہنے لگیں۔ "آخر کیسے چلے جائیں گے مجھے تو لگتا ہے یہ کبھی نہیں جائیں گے۔" میں نے کہا "سنا ہے ابٹن لگانے سے داغ دھبے دُور ہو جاتے ہیں۔" "کہاں سے ملے گا ابٹن۔ اور ابٹن تو دلہنوں کے لگایا جاتا ہے" میں نے کہا "میں کہیں سے آپ کے لیے ابٹن ڈھونڈ کر لاؤں گی۔"

بہت خوش ہوئیں۔ "اچھا آپ میرے لیے ابٹن ڈھونڈ کر لائیں گی۔" "ہاں آپ اچھی ہو کر

گھر آجائیں گی پھر میں خود آپ کے ابٹن لگاؤں گی۔"

وہ مسکرا کر بولیں "اچھا آپ میرے ابٹن لگائیں گی۔" مسکراتی رہیں۔ ان کی نظروں میں پیار ہی پیار تھا۔

ممتاز شیریں کو ایک عرصے سے الرجی کی وجہ سے خارش تھی اس بیماری میں یہ تکلیف بھی بڑھ گئی تھی وہ کبھی کبھی اپنے آپ کو زخمی کر لیتی تھیں۔ کبھی کبھی اپنے جسم پر پوڈر چھڑکواتیں۔ جگہ جگہ سے جلد لہولہان ہو رہی ہوتی۔ میں نے ایک دن کہا "آپ یہ ناخن کٹوا لیجئے۔" مگر وہ تیار نہ ہوتیں۔ کہنے لگیں "پھر انگلیاں بُری لگیں گی۔"
انتقال سے دو دن پہلے انہوں نے خاموشی سے اپنے ہاتھ شاہین بھائی کے آگے کر دیئے تھے اور ناخن کٹوا لیے تھے۔

ایک دن سرہانے رکھی ہوئی کتاب دکھائی اور کہا کہ بیماری میں انگریزی کے باریک حروف پڑھے نہیں جاتے۔ ایسی حالت میں اردو پڑھنا زیادہ آسان ہوتا ہے۔" میں نے کہا "آپ تو آرام کیا کیجئے، کچھ بھی نہ پڑھیئے۔" کہنے لگیں "آپ کیا پڑھ رہی ہیں؟" میں نے جواب دیا کہ "آج کل شبلی کی سوانح مولانا روم اور خلیفہ عبدالحکیم کی تشبیہات رومی پڑھ رہی ہوں۔ میں نے کہا آج کل میں رومی میں غرق ہوں۔"
کہنے لگیں "اچھا آپ رومی پڑھ رہی ہیں۔" میں نے کہا "ہاں رومی نے پناہ دی دی ہے حقیقت سمجھا دی ہے سب چیزوں کے مطلب اور معنی سمجھ میں آنے لگے ہیں۔ اقبال نے سچ کہا ہے کہ ہم سب کی پناہ بس رومی کے پاس ہے وہ کہنے لگیں "اچھا پھر آپ رومی پر کچھ مجھے بھی لا کر دیجئے۔ پھر رومی کے ذکر پر ترکی کا ذکر نکل آیا اور رومی کے مزار کے متعلق سُنانے لگیں۔
ایک دوپہر کو میں اور طارق ان کے پاس بیٹھے تھے۔ میں کھڑکی سے باہر دیکھ رہی تھی ممتاز شیریں غنودگی کے عالم میں لیٹی تھیں طارق خاموش بیٹھا تھا۔ ممتاز شیریں نے آنکھیں کھول کر مجھے دیکھا پھر پوچھا کہ "باہر کیا دیکھ رہی ہیں؟"

میں نے کہا "میں یہ سوچ رہی ہوں کہ جب اپنی بیٹی کے ساتھ ہسپتال رہی تھی تو میری بیٹی سارے دن تصویریں بناتی تھی اور ان دنوں بہار کا موسم تھا اور یہ نظارہ بہت خوبصورت لگتا تھا مگر اب بھی اچھا لگ رہا ہے بہار کی طرح خزاں بھی خوبصورت ہوتی ہے۔"
"اچھا۔ پھر میں بھی دیکھوں گی۔" طارق نے انہیں سہارا دے کر بٹھایا وہ کھڑکی سے باہر دیکھتی

رہیں۔ پھر بولیں "آپ نے کتنی اچھی بات کہی تھی کہ "خزاں بھی خوبصورت ہوتی ہے۔""

پھر کہا: "اچھا اب لٹا دیجئے۔" میں نے ان کا سر تکیے پر رکھ دیا۔ وہ مسکراتی رہیں! پھر کہا۔ "اختر بہن باتیں کیجئے۔" میں دیر تک باتیں کرتی رہی وہ سنتی رہیں اکثر ان کے کہنے پر میں بے مقصد ہی باتیں شروع کر دیتی وہ خوش ہو کر سنا کرتیں۔ اشارے سے کبھی کبھار کہہ دیتیں کہ وہ سن رہی ہیں میں بولتی رہوں! کبھی کبھی تو وہ بہت اچھی طرح باتیں کرتی تھیں اور کبھی خاموش ہو جاتی تھیں۔ میں ان پر چھوٹی بہن کی طرح حق بھی جتاتی تھی اور ضد بھی کرتی تھی زبردستی کھانا کھلاتی۔ میری ضد پر وہ ہارلیکس پی لیتیں۔ کھانا کھا لیتیں۔ ننھے ننھے نوالے بچوں کی طرح کے بنا کر دیتی وہ بھی ان کے لیے نگلنے مشکل ہو جاتے۔ سوپ پی لیتیں۔ کھانا تقریباً چھوٹ ہی گیا تھا۔ کہتیں "شاہین آتے ہیں تو میں انہیں بتاتی ہوں کہ اختر بہن نے کھانا کھلایا تھا تو وہ بہت خوش ہوتے ہیں۔" کبھی میں کھانا آنے سے پہلے آجاتی تو پھر شاہین بھائی ہی آکر کھانا کھلاتے۔ میں ان سے کہتی کہ کھانا چھوڑنے سے آپ کمزور ہوتی جا رہی ہیں!"

وہ مجبوری ظاہر کرتیں "اختر بہن بالکل نگلا نہیں جاتا۔ شاہین بھی بہت زبردستی کھلانے کی کوشش کرتے ہیں مگر میں کیا کروں نہیں کھایا جاتا۔" ایک بار کھچڑی پکوا کر شاہین بھائی نے گھر سے منگوائی وہ سارے دن رکھی رہی بڑی مشکل سے انہوں نے دو تین نوالے لیے۔ ان کے گھر سے سوپ بن کر آتا تھا وہ خوش ہو کر پی لیا کرتی تھیں۔ یا پھر کینو اور مالٹے وغیرہ خوشی سے کھا لیتی تھیں آخر عمر میں کھانا بالکل ہی چھوٹ گیا تھا۔ برائے نام ہی رہ گیا تھا کہتیں "سچ نگلا نہیں جاتا۔" دوا بھی مشکل سے نگلی جاتی تھی ہر ایک گولی حلق سے اتارنے کے لیے انہیں محنت کرنی پڑتی تھی بار بار مشکل سے پانی کے گھونٹ لیتیں۔ اس حالت میں انہیں دیکھ کر بہت دکھ ہوتا تھا۔ شاہین بھائی کا حال اور بے بسی بھی نہیں دیکھی جاتی تھی۔ ان کی ساری دوڑ بھاگ اور تیمارداری کوئی چیز بھی کارگر نہیں ہو رہی تھی۔ کبھی کبھی یہ لگتا تھا کہ بیماری کم ہونے کی بجائے بڑھتی جا رہی ہے۔ بس ان کی یہی کوشش رہتی تھی کہ زیادہ سے زیادہ ممتاز شیریں کو خوشی دی جا سکے انہوں نے کوئی کسر بھی نہ اٹھا رکھی تھی۔ اور ممتاز شیریں کو اپنے شوہر کی جاں نثاری اور محبت کے اعتماد نے ایک عجیب قوت دے دی تھی! اس قوت کے بل پر وہ مسکرا کر سب تکلیفیں جھیل سکتی تھیں۔ ان کے پاس بیٹھ کر دل بہت بوجھل ہو جاتا تھا۔ خیال آتا تھا کہ گھنٹے یا دو گھنٹے پاس بیٹھ کر جانے سے ان کی کوئی تکلیف اور دکھ بانٹا نہیں جا سکتا۔ بس جاتے وقت ایک عجیب سی خلش ساتھ جاتی تھی کہ کاش کسی طرح ان کی بیماری کو بڑھنے سے روک دیا جائے۔ اکثر وہ اس طرح سنبھالا لیتیں کہ لگتا بس اب اچھی ہونے والی ہیں۔

ایک دن کہنے لگیں "اختر بہن! آپ کے آنے سے مجھے بہت خوشی ہوتی ہے۔ اب تو کتاب بالکل نہیں پڑھی جاتی۔ اور خالی وقت میں ہسپتال کے اس ماحول میں اب جی گھبرانے لگا ہے۔ کبھی کبھی شذرہ عزیز دیکھنے آجاتی ہیں۔ نظیر صدیقی بھی اکثر آتے ہیں اور بہت سے ملنے والوں کے نام بتائے کہ یہ سب لوگ آتے رہتے ہیں تو میرا جی بہل جاتا ہے۔" اس روز انہوں نے بہت ہی محبت سے ہاتھ پکڑا، اور پھر اپنے پاس پلنگ پر بیٹھنے کو کہا میں ان کی پائنتی بیٹھ گئی مجھے جانے کیوں اس روز یہ احساس ہوا کہ وہ اب اپنی بیماری سے مایوس ہو چلی ہیں میں انہیں سمجھانے لگی کہ آپ بہت جلد اچھی ہو جائیں گی وہ مسکرانے لگیں شاید انہیں احساس ہو چلا تھا کہ وہ بہت جلد سب کو چھوڑ کر جانے والی ہیں۔ انہوں نے میرے بیٹے سے اس کے امتحان کا بھی پوچھا۔ ادھر ادھر کی باتیں رہیں وہ جب طارق کی شکل دیکھتی تھیں ان کی نظروں میں مامتا امنڈ آتی تھی اور اس لمحہ مجھے شدت سے احساس ہوتا تھا کہ انہیں اپنے بیٹے بہت یاد آرہے ہیں۔ ایک دن کہا "اختر بہن آپ نے کوئی 'بالکل سچی کہانی' بھی لکھی ہے۔" میں نے کہا کہانی تو جھوٹ سچ کی آمیزش سے بنتی ہے۔ حقیقت اور مجاز مگر ایک دن یہ دریافت ہوتا ہے کہ حقیقت اور مجاز ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ ان میں کوئی بھی فرق نہیں ہے۔ لیکن سچی کہانی اگر لکھی جائے تو وہ خاکہ بن جائے۔"

پوچھا "آپ نے کوئی 'خاکہ' لکھا ہے۔"

میں نے کہا "ہاں صفیہ آپا اور کرشن جی کے خاکے لکھے ہیں۔ ایک تو چھپ گیا دوسرا کرشن چندر نمبر کے لیے لکھا تھا مگر پھر ۱۹۶۵ء میں جنگ چھڑ گئی تو وہ پہنچا نہ سکی یونہی رکھا ہے۔"

"پھر اور کوئی 'خاکہ' نہیں لکھا۔" میں نے کہا "صفیہ آپا استاد تھیں انہیں قریب سے دیکھا تھا اور جب : سٹ ایئر میں پڑھتی تھی کرشن جی کے راکھی باندھی تھی انہیں بھی قریب سے دیکھنے کے بہت موقعے ملے خاکے انہیں کے لکھے جاتے ہیں جنہیں قریب سے دیکھا ہو۔ اب اپنی دوسری کتاب میں یہ خاکے شامل کروں گی۔" کہنے لگیں "آپ نے پہلی کتاب تو اب چھپوائی ہے۔ دوسری جانے کب چھپے گی؟ پھر بتانے لگیں کہ ان کی بھی بہت چیزیں چھپنے کے لیے رکھی ہیں۔ خاص کر انگریزی ترجمہ جو انہوں نے اپنی کہانیوں کا خود کیا تھا۔ اسے چھپوانے کی آرزو مند تھیں۔ میں نے وہ ترجمہ بھی پڑھا تھا۔ ممتاز شیریں انگریزی نثر بھی بہت خوبصورت لکھتی تھیں اور پھر کیوں کہ خود ان کا کیا ہوا ترجمہ ہے اس لیے ترجمہ نہیں تخلیق ہی معلوم ہوتا ہے کاش وہ سب چیزیں جو وہ شائع کرانا چاہتی تھیں اب چھپ جائیں۔

ایک شام گئی تو کہنے لگیں "آج شاہدہ عزیز کا سہارا لے کر چلی تھی۔ شاہدہ آئی تھیں۔"

میں نے کہا "آپ کا چلنے کو جی چاہتا ہے تو آپ میرے سہارے چل لیا کیجئے" کہنے لگیں "بہن آپ کا سہارا لیتے ہوئے یہ ڈر لگتا ہے کہ آپ کو گرا نہ دوں! آپ تو خود ہی کمزور ہیں۔"

میں نے کہا "ارے بہن ایسی کمزور تو ہوں نہیں کہ گر پڑوں گی" اس تمام مدت میں وہ ذرا سا ایک دن ہی چلی تھیں۔ پھر ڈاکٹر نے منع کر دیا کیونکہ کمزوری کی وجہ سے گرنے کا ڈر رہتا تھا۔ دوپہر کو اکثر غافل سو رہی ہوتیں میں جاتی تو خاموش بیٹھی رہتی۔ جب ان کی آنکھ کھلتی اور مجھے بیٹھا ہوا دیکھتیں تو بہت خوش ہو جاتیں "ارے آپ بیٹھی ہیں۔ کب آئیں مجھے جگا لیا ہوتا"

اکثر انہیں خاموش دیکھ کر میں خود خاموش ہو جاتی تو اشارہ کرتیں کہ میں باتیں کروں۔ میں جانے کیا کیا بولتی رہتی وہ خوشی سے سنتی رہتیں۔ کبھی کبھی میرا دل درد سے بھر جاتا ان کی آنکھوں میں اتنا درد اور انتظار ہوتا تھا میں دعا کرتی کہ ان کا بیٹا خیریت سے آجائے۔ وہ دیکھ لیں! کاش دونوں بیٹے کسی طرح آسکتے! کبھی میں اٹھ کر آنے کا ارادہ کرتی تو اشارہ کرتیں کہ تھوڑی دیر اور بیٹھئے۔ پھر میں بیٹھ جاتی اور شاہین بھائی کے آنے تک ان کے پاس بیٹھی رہتی۔

ہم دیکھنے اور ملنے والوں کا بہت پیار سے شکریہ ادا کرتیں۔ کچھ لوگ میرے سامنے بھی آتے۔ ان کے پرانے ملنے والے عزیز و اقارب۔ ایک بار خوش ہو کر بتایا میں نے اپنی پسند سے وہ لڑکی اپنے بھتیجے کے لیے چُنی تھی۔ ایک ملنے والی کے متعلق بتایا اختر بہن یہ میری کالج کے زمانے کی ساتھی ہیں۔ پھر ان کے جانے کے بعد بھی بڑے پیار سے ان کا ذکر کرتی رہیں۔ ان کے پاس سب کے لیے پیار ہی پیار تھا۔ اپنے شوہر اور بچوں سے پھر انہیں کتنی محبت ہو گی اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ایک دن اپنے بیٹوں کی منگنی کا تذکرہ کرتی رہیں۔ ہسپتال آنے سے پہلے بھی انہوں نے مجھے کئی بار اپنے بیٹوں کی منگیتروں کے بارے میں بتایا تھا۔ ایک کے تو بالکل یونانی نقش ہیں۔ دوسری بہت اچھی ہے پڑھی لکھی لڑکیاں ہیں اچھے خاندان کی ہیں پھر ہنس کر بولیں میں اکثر یہ سوچا کرتی تھی کہ ان کے لیے لڑکیاں تلاش کرنی پڑیں گی۔ بری بنانا ہو گی یہ سب چیزیں بہت مشکل لگتی تھیں ان لوگوں نے میرا کام آسان کر دیا۔ اب مجھے کچھ بھی نہیں کرنا پڑے گا!

ان کی آواز میں درد کی ہلکی سی کسک بھی تھی۔ اور خوشی بھی تھی انہیں اس بات کی بہت مسرت تھی کہ دونوں بیٹوں نے اپنی اپنی پسند سے اپنی شریکِ زندگی کا انتخاب کیا ہے مگر ان کا بھی جی چاہتا تھا کہ وہ اپنے

ہاتھوں سے ان کی شادیاں کریں اور وہ ہسپتال میں لیٹے لیٹے اکثر ان سب باتوں کے متعلق سوچا کرتی تھیں وہ بیٹوں کو اس قدر تڑپ کر یاد کرتیں کہ ان کے پاس سے آنے کے بعد مجھے بھی اکثر ان کے بیٹوں کا خیال آتا۔ میں سوچتی شاہین بھائی کو سب کچھ لکھ دینا چاہیے۔ اتنی محبت کرنے والی ماں کے بیٹے بھی ماں سے ایسی ہی محبت کرتے ہیں۔ پھر انہیں ہمیشہ ماں کی خدمت نہ کر سکنے اور اس کے پاس نہ رہ سکنے کا غم رہے گا۔ ایک شام شاہین بھائی آئے اور ہم دونوں سے پوچھا کر بیٹے کو یہ سب لکھ دینا مناسب ہے یا نہیں ہم نے کہا اب تو کچھ نہیں چھپانا چاہیے۔ سب کچھ لکھ دینا چاہیے۔ جو کچھ بھی ہے جان لینا چاہیے۔ افسوس کہ یہ سب اطلاع وہاں پہنچتے پہنچتے بھی بہت دیر ہو گئی۔ یہ بات چھپاتی تھیں کہ انہیں بیٹے اس قدر یاد آتے ہیں۔ کہتیں اگر شاہین کے سامنے بچوں کا ذکر کروں گی تو وہ بھی اور زیادہ اداس ہو جائیں گے۔ وہ اب اتنے پریشان اور غمگین ہیں میں ان سے یہ باتیں کر کے انہیں اور دکھ دینا نہیں چاہتی وہ بیچارے کیا کر سکتے ہیں اتنی دور سے وہ اتنی جلدی آ بھی نہیں سکتے! میں انہیں ہر بار یقین دلاتی کہ وہ انہیں جلد دیکھ سکیں گی اور اچھی ہو جائیں گی۔ میری بات پر وہ مسکرا دیتیں۔ شاید انہیں اب معلوم ہو چکا تھا کہ وہ خود سفر شروع کرنے والی ہیں۔

ہسپتال میں جب سے دوسرا بیڈ خالی ہو گیا تھا شاہین بھائی وہیں رہنے لگے تھے۔ شاہین بھائی دن رات ان کی تیمارداری میں مصروف رہتے تھے بے بسی اور غم کا احساس بھلا کر وہ خوش رہنے کی ہر کوشش کر رہے تھے مگر ان کی ہنسی مصنوعی سی لگتی تھی، اور ایسا لگتا تھا کہ شاہین بھائی بھی اب کچھ چھپا رہے ہیں جانے ڈاکٹر نے انہیں کیا بتا دیا ہے جو دوسروں کو نہیں بتاتے۔

آخری دن جب گئی تو وہ بہت غافل تھیں۔ گلوکوز چڑھا ہوا تھا بار بار سو جاتی تھیں۔ شاہین بھائی اداس اور پریشان ایک طرف بیٹھے تھے مجھے دیکھ کر پھیکی سی مسکراہٹ لانے کی کوشش کی "آیئے اختر بہن" مگر اس روز انہیں دیکھ کر مجھے ایسا محسوس ہوا کہ اب شاید وہ ہمت ہار چکے ہیں! شاہین جب سے ہسپتال میں رہ رہے تھے۔ ایک طرح کا اطمینان ہو گیا تھا مگر اس روز میرا بہت ہی جی گھبرایا۔!

شاہین بھائی نے کمرے سے باہر آ کر مجھے بتایا کہ دو دن میں بہت سے ٹیسٹ ہوئے ہیں۔ کل سب کا رزلٹ آ جائے گا تو پھر پتہ چلے گا۔ مگر صاف لگ رہا تھا کہ وہ مجھ سے کچھ چھپا رہے ہیں شاید اپنی پریشانی چھپا رہے تھے۔ مجھے پریشان کرنا نہیں چاہتے تھے۔ کہنے لگے۔

"اختر بہن۔ یہ بار بار سو جاتی ہیں۔ بس سوئی رہتی ہیں۔"

میں نے امید اور ڈھارس کے لفظ ڈھونڈنے چاہے مگر اس روز میری زبان خاموش سی ہو گئی۔
میں دوبارہ اندر آ کر ممتاز شیریں کے پاس بیٹھ گئی۔ پھر ممتاز شیریں نے سوتے سوتے اپنی آنکھیں کھولیں اور مجھے دیکھا۔ ایک ہاتھ میں ڈرپ تھی دوسرا ہاتھ اٹھایا میں ان کا ہاتھ پکڑ کر خاموش کھڑی رہی جانے کیوں میرا ان سے لپٹ کر رونے کو جی چاہا مگر پھر بھی مسکرانے لگی!

بہت اٹک اٹک کر مشکل سے انہوں نے کہا "شکریہ۔ شکریہ۔ آنے کا۔ آنے کا" ان کی آنکھیں دکھ اور تکلیف میں بھی مسکرانے کی کوشش کرنے لگیں مگر ان آنکھوں میں بلا کا درد تھا۔ خاموش انتظار جو سوہانِ روح بنتا جا رہا تھا:

میں نے ان سے کہا کہ کل میری طبیعت بہت خراب ہو گئی تھی اس لیے میں نہ آ سکی۔"
کہنے لگیں "آپ کی طبیعت تو کافی دن سے خراب ہے۔ آپ کو بارش میں آج بھی نہیں آنا چاہیے تھا۔"
میں نے شاہین بھائی سے کہا کہ اگر میں نہ آ سکوں تو پھر میرا جی بہت گھبراتا ہے!" پھر میں نے پوچھا "آپ نے کچھ کھایا ہے۔ کھانے کی ٹرے ایک طرف اسی طرح رکھی تھی۔

کہنے لگیں "بالکل نہیں کھایا جاتا" شاہین بھائی نے کہا "بس گلوکوز کے ذریعہ ہی طاقت پہنچائی جا رہی ہے نگل نہیں سکتی ہیں کبھی کبھی تو بہت روانی سے بول لیا کرتی تھیں اور کبھی زبان بہت رکتی تھی اور بولنے میں بھی جیسے تکلیف ہوتی تھی۔ اس روز بہت مشکل سے بول رہی تھیں۔ پھر مجھ سے کہا کہ ذرا آپا کو بلا دوں" میں نے باہر آپا ڈن کو بلایا۔ آپا طشت لے کر آ گئیں میں کمرے سے باہر نکل آئی۔ اس روز نا نہیں دیکھ کر جی بہت ہی اداس ہو گیا تھا۔ شاہین بھائی اپنی پریشانی بھلا کر مجھے ڈھارس دیا کرتے تھے مگر اس روز وہ بھی بالکل خاموش تھے سیڑھیوں تک میرے اور طارق کے ساتھ آئے تو پھر مجھ سے ضبط نہ ہو سکا۔ میں نے کہا "یہ سب کیا ہو رہا ہے میری تو سمجھ میں نہیں آتا" پھر میں نے اپنا چہرہ موڑ لیا اور جلدی جلدی سیڑھیاں اتر آئی میرے بیٹے نے میرا ہاتھ پکڑ لیا۔ آہستہ سے بولا۔ "امی آپ روز شاہین صاحب سے اچھے اچھے جملے کہتی تھیں مگر آج آپ نے انہیں پریشان کر دیا۔ اب اس طرح بات کی تو میں آپ کو ہسپتال نہیں لایا کروں گا"۔ میں نے اپنے آنسو پونچھ کر کہا "کیا کروں میری ہمت آج جواب دے گئی ہے میں ان سے کیا کہتی۔!

دوسرے دن مجھے شدید زکام اور بخار ہو گیا احسن نے کہا اس حالت میں بارش میں بھیگی جاؤ گی ٹیکسی نہ ملی تو بخار بڑھ جائے گا" میں نے کہا "کوٹ پہن کر چلی جاتی ہوں"

احسن نے کہا " تمہارے جانے سے فائدہ کیا ہو سکتا ہے۔ خادیکہ صاحب اب وہاں موجود ہیں کوئی کمی کیا کر سکتا ہے۔ آج مت جاؤ۔ طارق نے کہا " آپ کو اتنا زکام ہے آپ انہیں زکام لگا دیں گی وہ ویسے ہی کمزور ہیں " طارق کی بات میری سمجھ میں آگئی۔ میں نے کہا " ہاں زکام کے جراثیم لے کر جانا مناسب نہیں ہے۔ زکام لگ گیا تو اور مشکل ہو گی " اس روز میں نہیں گئی۔ میرا بہت جی تڑپا مجھے ایسا لگ رہا تھا جیسے ممتاز شیریں روٹھ جائیں گی۔ میں نے احسن سے کہا " آپ فون پر ہی خیریت معلوم کریں " انہوں نے دوبارہ فون کیا۔ مگر بجلی کی خرابی سے لائن کٹ گئی۔ ممتاز شیریں کی خیریت ٹھیک سے معلوم نہ ہو سکی۔

اس روز میرا جی بہت پریشان رہا۔ حسبِ معمول رات کو بارہ بجے تک ریڈیو پر موسیقی سنتی رہی۔ کان تو آواز سن رہے تھے مگر ذہن بہت دور تھا۔

میں لیٹے لیٹے دعائیں مانگنے لگی کہ ممتاز شیریں کا بیٹا خیریت سے جلدی آجائے وہ ایک بیٹے کو ہی دیکھنا چاہتی ہیں ان کی آنکھوں کا درد اور انتظار میرے دل پر نقش ہو کر رہ گیا تھا۔ اگر یہ انتظار ان کے ساتھ گیا تو۔ ! اور پھر ممتاز شیریں کے بارے میں سوچتے سوچتے مجھے اپنی ماں کا خیال آگیا میں ایک ماہ سے ان کی بیماری میں اپنی ماں کو بھی بھول سی گئی۔ میرا خیال دور اس سمندر تک چلا گیا جہاں جو ہو کے ایک گھر میں میری بوڑھی ماں لیٹی ہے جو سالہا سال سے بیمار ہے میں نے سوچا اس کی آنکھوں میں بھی ایسا ہی انتظار ہوگا۔

" پھر میں نے سوچا۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔

نہیں میرے بھائی اور بہنیں اتنی اچھی ہیں وہ سب اسے گھیرے رہتے ہوں گے خوش رکھتے ہوں گے۔ اسے اکیلا نہ چھوڑتے ہوں گے اس روز مجھے احساس ہوا کہ میں ممتاز شیریں میں بڑی بہن کا ہی نہیں اپنی ماں کا وجود بھی ڈھونڈنے لگی تھی۔ مجھے ان کے پاس جا کر قرار آجاتا تھا۔ میں ماں سے مل آتی تھی۔

احسن نے کہا " ارے تم اب تک جاگ رہی ہو۔ سونے کی کوشش کرو " میں نے کہا " میں کیا کروں مجھے مستقل ممتاز شیریں کا ہی خیال آئے جا رہا ہے جانے وہ کیسی ہیں کاش آپ نے فون کر لیا ہوتا "

احسن نے کہا " کل اتوار ہے کل میں بھی تمہارے ساتھ چلوں گا۔ کل دیکھ آنا " میں نے کہا " ہاں کل تو بخار ہو یا زکام میں صبح سے جاؤں گی اور شام تک وہیں رہوں گی۔ اتوار بھی ہے "

دوسرے دن صبح صبح ادا بہن اور جعفری بھائی آئے تو میں کچھ حیران سی ہوئی! میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ میں صبح سے ہسپتال جانے کا سوچ رہی تھی۔

جعفری بھائی نے کہا "آپ کے ہاں کوئی فون نہیں اٹھاتا میں نے کئی بار رنگ کیا ہے"

میں نے کہا "ہم تو یہیں ہیں۔ گھنٹی ہی نہیں بجی۔ شاید آپ نے غلط نمبر ملایا ہو" پھر پتہ چلا کہ وہ غلط نمبر ہی لگاتے رہے۔ "اچھا ہم یہ خبر دینے آئے تھے کہ آج صبح ممتاز شیریں ...... پورا جملہ نہ سنا گیا۔

پھر شاہین بھائی کا فون آگیا۔ "آپ ہسپتال اب نہ آیئے گا ہم انہیں گھر لا رہے ہیں۔"

ممتاز شیریں اخروٹ کی مسہری پر گہری اور میٹھی نیند سو رہی تھیں ان کے وجود کی مہک اگربتی کی خوشبو بن کر ماحول پر چھا رہی تھی۔

ان کی کانچ کی چوڑیاں اتاری گئیں۔ مگر سونے کی چوڑیاں کسی نے کہا کہ اتاری نہیں جا رہی ہیں تنگ ہیں۔ میں نے ان کا ہاتھ پکڑا تو ایسا لگا جیسے خود ہاتھ بڑھا رہی ہیں نرم ٹھنڈا سا ہاتھ میں نے دو چوڑیاں آسانی سے اتاریں اور ان کی ایک رشتہ دار کے ہاتھ میں دے کر کہا "یہ تو بڑی آسانی سے اتر گئیں" انہوں نے کہا "انہیں کاٹ کر نکالی جائیں گی۔ مردہ کے جسم کو تکلیف ہوتی ہے۔"

میں نے سوچا دوست کے ہاتھ سے دوست کو تکلیف کیسے ہو سکتی ہے۔ پھر خیال آیا شاید یہ کاٹ کر اتارنے کی کوئی رسم ہو گی۔ میں تو رسمیں نہ جانتی ہوں نہ مانتی ہوں۔ میں نے ان سے کہا۔ "اچھا تو پھر آپ کاٹ کر اتار لیجیے۔"

پھر جب اخروٹ کی مسہری پر سے انہیں اٹھوا کر لکڑی کے تختے پر لٹانے کے لیے سہارا دینے لگی تو میں نے سوچا کہ وہ دلہن تو بن رہی ہیں ڈولی بھی آگئی ہے اور پھول بھی ہیں مگر افسوس میں ان کے ابٹن نہ لگا سکی۔ پھر جب جھک کر ان کا چہرہ دیکھا تو وہاں اتنا آرام اتنی آسودگی اتنی گہری اور میٹھی نیند تھی کہ ان کے چہرے کو ابٹن کی ضرورت بھی نہ رہی تھی وہاں تو نور ہی نور تھا۔ ●●

[بشکریہ "قند" مردان]

نذیر احمد

ممتاز شیریں کے افسانے

ممتاز شیریں اردو افسانے کی روشن دماغ نقاد ہے۔ افسانے کی تکنیک اور موضوع کو جانچتے ہوئے، اس کی نظر برابر عالمی ادب پر رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نقد و نظر کا جو معیار اس کی تنقیدی آرا کے پیچھے کارفرما ہے، وہ بہت قابلِ قدر ہے لیکن حیرت کی بات ہے کہ خود اپنے افسانوں کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے اس کا لہجہ تعصب اور تعلّی سے لبریز ہے۔ "میگھ ملہار" کے دیباچے میں اس نے کئی شہرۂ آفاق مصنفین کا تذکرہ کیا ہے، اور اپنے فن کا ان کے فن کے ساتھ مقابلہ و موازنہ کیا ہے۔ ایسا کرنے کے بعد لکھا ہے کہ "بڑے دعوے تو وہی کرسکتے ہیں جنہوں نے بڑے ادب کو پڑھنے اور سمجھنے کی سعی نہ کی ہو" غالباً کسی فن کار سے یہ توقع کرنا ہی جائز معلوم نہیں ہوتا کہ وہ اپنے فن پاروں پر مکمل علیحدگی اور معروضیت کے ساتھ قلم اٹھائے گا۔ ہر ماں کو اپنا کالا کلوٹا بیٹا بھی لعل لگتا ہے۔ فن کار کا اپنے فن سے کچھ ایسی ہی نوعیت کا رشتہ ہوتا ہے۔ اپنے تخلیق کردہ پلاٹ اور کرداروں، اور ان سے ابھرنے والے تاثرات سے افسانہ نگار کو قدرتی طور پر گہرا لگاؤ ہوتا ہے۔ اور وہ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھ سے دیکھنا پسند کرتا ہے، بلکہ ایک طرح سے یہ اس کی مجبوری ہوتی ہے لیکن تخلیق فن کار کا ذاتی معاملہ نہیں بلکہ قومی اور عالمی سرمایہ ہوتی ہے۔ اس کا تعلق ہم سب سے ہوتا ہے۔ لہٰذا اس کے حسن و قبح کا جائزہ لینا اور قدر و قیمت متعین کرنا ضروری ہے، اور یہ فن کار کے بس کا روگ نہیں کہ اس کی انا اکثر و بیشتر بے لاگ اور غیر جانبدارانہ تنقید کے راستے میں حائل ہوتی ہے یہی وجہ ہے ممتاز شیریں کی اپنے اوپر طول طویل تنقید ہونے کے باوجود، اس کے افسانوں کا مقام متعین کرنے کی ضرورت باقی رہتی ہے۔

ممتاز شیریں کی افسانہ نگاری کا تنقیدی جائزہ ایک اور وجہ سے بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ آج سے تقریباً بیس برس پہلے جب ممتاز شیریں نے بحیثیت افسانہ نگار دنیائے ادب میں قدم رکھا تو گنتی کی چند ہی خواتین

اس میدان میں کام کر رہی تھیں۔ گو آج بھی ان کی تعداد کچھ بہت زیادہ نہیں، تاہم صورت حال بدل چکی ہے۔ اب کسی خاتون کا افسانہ نگار ہونا اچنبھے کی بات نہیں رہی۔ ممتاز شیریں اس وقت مشہور ہوئی جب ہر مصنفہ کو ہاتھوں ہاتھ لیا جاتا تھا، اور ادب نواز بزرگ حوصلہ افزائی کرنے میں کسی حد تک حق بجانب تھے۔ جو کچھ خود ممتاز شیریں نے اپنے بارے میں تحریر کیا ہے اور رجاوروں نے "شوطری" کے انداز میں کہا ہے، اس سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ وہ اردو کی بہت بڑی افسانہ نگار ہے۔ ضرورت ہے کہ اس تاثر کا جائزہ لیا جائے۔

ممتاز شیریں نے محدود مشاہدہ وسیع مطالعہ اور مخصوص نجی تجربات کی مدد سے اپنے افسانوں کا تانا بانا بنا ہے چونکہ وہ جدید افسانے کی متنوع تکنیک سے آگاہ ہے۔ اس لیے اس لحاظ سے بھی اس نے اپنے علم سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے اور مختلف افسانوں کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے فنی اظہار میں نہ تو نجی تجربات مانع ہیں اور نہ ہی مطالعہ۔ ورڈز ورتھ کی PRELUDE خود نوشت سوانح عمری ہونے کے باوجود ایک بڑے ذہن کی آئینہ دار ہے اور ملٹن کی PARADISE LOST علمی حوالوں سے بھرپور ہونے کے باوجود اعلیٰ ترین تخلیقی فن پاروں میں شمار ہوتی ہے ممتاز شیریں کے افسانے ذاتی تجربات کی شدت اور علمیت کی وسعت کے مظہر ہیں لیکن اسے اول درجے کی افسانہ نگار تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

ہاجرہ مسرور کے افسانوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ:

"وہ اب ایک نسبتاً آزاد 'نارمل' 'متوازن' اور خاصی خوش حال زندگی بسر کر رہی ہیں۔ مناسب عمر میں انہوں نے شادی کی۔ شوہر گھر اور بچے، جن کے بغیر عورت کی زندگی تشنہ اور ادھوری رہ جاتی ہے۔ یہ لوازمات انہیں میسر ہیں۔"

ان میں سے کچھ باتوں کا اطلاق خود ممتاز شیریں پر ہوتا ہے۔ اس کے کئی ایک افسانے پڑھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اسے اپنے آپ پر اور اپنے شوہر پر فخر ہے اور دونوں ایک دوسرے سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں۔

"وہ مقابل کی کرسیوں پر بیٹھے ہوتے، ان کے درمیان ایک لانبی سی میز پڑی ہوئی ہوتی۔ ہاتھ کام کر رہے ہیں۔ نگاہیں کاغذوں پر لگی ہیں لیکن پھر بھی ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے اس میز کے اوپر سے ان کے دلوں کے درمیان محبت کا دھارا بہہ رہا ہے۔ بہہ رہا ہے۔ ایک دل سے دوسرے دل کو پیہم، وہ سر اٹھا کر دیکھتی۔ شاہد کے چہرے پر پسینے کی بوندیں آ گئی ہیں۔ اس کے بال پریشان ہو کر پیشانی پر آ پڑے ہیں۔ وہ تھکا ہوا ہے۔ وہ چپکے سے اٹھ کر اندر چلی جاتی اور چاے لے آتی۔ اس کے بال

ہنسا کر ایک مادرانہ شفقت سے اس کی پیشانی چوم کر کہتی "چاہ پی لو تھک گئے ہو"! وہ چپکے
سے اس کا ہاتھ اٹھا کر آنکھوں سے لگا لیتا۔ چائے پی کر وہ تازہ دم ہو جاتے اور پھر اپنے کام میں
مشغول ہو جاتے۔ نسرین کو یہ زندگی بہت پسند تھی۔" (اپنی نگریا)

میاں بیوی میں یکسر ہم آہنگی کا تاثر قائم کرنے کی غرض سے لکھے گئے افسانے بعض اوقات رپورتاژ کی صورت سے آگے نہیں
بڑھتے۔ "اپنی نگریا" میں واقعات اور ماحول سبھی مصنفہ کی اپنی زندگی سے ماخوذ ہیں اور تخیل کی رنگ آمیزی کے بغیر
جوں کے توں پیش کر دیئے ہیں۔ اس لیے افسانہ بہت سپاٹ ہے۔ "گھنیری بدلیوں میں" میں بھی موضوع میاں بیوی
کی باہم محبت کا ہے۔

" وہ دونوں ایک ساتھ کتابیں پڑھا کرتے، ناولوں اور افسانوں پر تنقیدی بحث کرتے۔
ان کے ذوق میں کتنی یکسانیت تھی۔ دونوں کو وہی افسانے پسند آتے، دونوں کو کسی افسانے میں وہی
مخصوص خامی کھٹکتی اور وہ اپنی اس ہم خیالی پر خوشی سے جھوم جاتے۔ جمیل دیوانہ وار اسے بھینچ
لیتا۔ "واقعی جانی ہم دونوں صحیح معنوں میں ایک ہیں۔" پھر وہ اس پر جھک کر دبی آواز میں
کہتا ؎

من تو شدم تو من شدی"

اس افسانے میں البتہ کشمکش (CONFLICT) کی ابتدائی شکل موجود ہے لیکن شدید جذباتیت کے اظہار سے بعض جگہوں
پر صحت کی ہٹ محسوس ہوتی ہے مثلاً یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجئے:۔

" ہونہہ! وہ اب آئے گا، بے شک آئے گا، وہ پلنگ سے اٹھ کر مسکراتی ہوئی اس کا
استقبال نہیں کریگی، یونہی منہ پھیر کر سوتی رہے گی۔ تکیوں میں منہ چھپا کر اوندھی لیٹ رہے گی۔
وہ سیدھے اس کے پاس آئے گا۔ کپڑے بدلنے سے پہلے "روٹھ گئی ہو جانی" وہ اسے گدگدائے گا وہ
مچل کر کروٹ بدلے گی، "معاف کر دو نا!" وہ یوں بے حس پڑی رہے گی، جیسے سچ مچ سو رہی
ہے۔ "دیکھو ہاتھ جوڑتا ہوں، میرے من مندر کی دیوی!" وہ آنکھیں کھولے بغیر مسکرا دے گی
" معاف کر دو نا جانی!" وہ آنکھیں کھول کر ناز سے کہے گی " اچھا معاف کیا"
" نہیں مجھے سزا ملنی چاہیئے۔ ان نازک ہاتھوں سے ایک طمانچہ لگا دو نا"
" میں اور تمہیں تھپڑ ماروں؟ مجھ سے یہ نہ ہو گا۔ تم میرے سر تاج ہو جمیل"

افسانہ ایک ایسے بیاہتا جوڑے کی زندگی کے گرد گھومتا ہے جنہوں نے آغاز میں دل کھول کر اظہار محبت کیا ہے لیکن اب خاوند کی عملی معروفیات کی وجہ سے ہنی مون کا سا ماحول قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ جمیل پریکٹس میں اس قدر منہمک ہو جاتا ہے کہ اسے تجربہ سے گہرم کشش کرنے کا بہت کم موقع ملتا ہے۔ بیوی بڑی سخت جذباتی ہے اور پیار کے لیے ترستی ہے۔

"آخر وہ کیا کر سکتی تھی؟ کیا وہ جمیل سے کہہ دیتی کہ وہ کئی دنوں سے اس کی محبت کی پیاسی ہے' وہ اس کی محبت بھری نظروں' بیتاب آرزوؤں کی گرفت اور شہد آگیں نرم ہونٹوں کے لمس کے لیے کتنا ترس گئی ہے"

مشرقی شرم و حیا کی وجہ سے وہ کھل کر خاوند سے شکایت نہیں کر سکتی۔ دونوں پڑھے لکھے ہیں لہٰذا POINT COUNTER POINT کی ایک کردار ایلینار کی طرف اشارہ کر کے بیوی اپنی بات کہہ دیتی ہے۔ بیوی کا ذہن مسلسل ہلکی پھلکی کشمکش کا شکار رہتا ہے۔ یہ کشمکش آہستہ آہستہ تحلیل ہوتی جاتی ہے' اور آخر میں محبت بدلی ہوئی صورت حال سے مطابقت پیدا کر لیتی ہے۔ الجھن چونکہ گھریلو زندگی سے متعلق ہے اس لیے افسانہ عمومی مفہوم رکھتا ہے۔

ازدواجی زندگی میں محبت اور ہم آہنگی ممتاز شیریں کا مرغوب موضوع ہے اور اس نے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی زندگیوں میں بھی اسی پہلو پر زور دیا ہے۔ "رانی" اور "آندھی میں چراغ" مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ رانی اپنے خاوند کے لیے ہر تکلیف اٹھاتی ہے' اور وہ اس کا دل سے قدر دان ہے۔ "آندھی میں چراغ" میں نیلا اور اننت نامساعد حالات کے باوجود محبت کی شمع جلائے رکھتے ہیں۔ ان کی محبت کسی رومان کا نتیجہ نہیں بلکہ:

> "ماں' باپ اور مذہب نے ایک دن ان دونوں کا سمبندھ کر دیا اور وہ ایک دوسرے کے ہو گئے۔ نیلا جانتی تھی پتی کی پرستش کرنی چاہیئے' اس کی خدمت کرنی چاہیئے۔ اور وہ اس کی پرستش کرنے لگی' خدمت کرنے لگی۔ اننت جانتا تھا کہ ایک کمزور سی چیز اس کے سپرد کی گئی ہے۔ اس کا فرض ہے کہ اس کی حفاظت کرے' اس کا ہر طرح سے خیال رکھے' اس کے لیے کمائے' اسے سہارا دے۔"

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ممتاز شیریں کے ہاں شادی شدہ زندگی میں محبت کو رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے افسانہ نگار کا روایتی خانگی اقدار سے پیار صاف ظاہر ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانوں میں قناعت پسندی کا احساس AN ATTITUDE OF RESIGNATION واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ ان کے ہاں غریب لوگوں سے ہمدردی اور ان کی غربت پر افسوس کا اظہار ہوتا ہے لیکن ان کی حالت بدلنے کے لیے کسی سماجی، سیاسی یا اقتصادی تبدیلی کی خواہش نام کو نہیں۔ افسانہ نگار نے بلند سطح سے غریبوں پر نگاہِ التفات ڈالی ہے۔ ان کی مصیبت زدہ زندگی میں نیکی کی فراوانی دیکھ کر متاثر ہوتی ہے اور غریبوں کے کردار کی بلندی (SUBLIMITY) کو اجاگر کیا ہے۔ یہ سب کچھ بیان کرتے ہوئے افسانہ نگار کی اپنی برتر حیثیت کا احساس مسلسل رہتا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ غریبوں سے یہ ہمدردی بھی ترقی پسند تحریک کے طفیل در آئی ہے گو ممتاز شیریں نے ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ہی افسانے لکھنے شروع کیے لیکن ان پر اس تحریک کا موہوم سا سایا پڑا ہے۔ مجموعی طور پر ان کا طرزِ فکر رجعت پسندانہ ہے۔

”شکست“ میں فخرو بابا کی زندگی کا دکھ درد بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ مزدوروں کے ساتھ خوش حال لوگوں کے غیر انسانی سلوک کا بیان دل پر اثر رکھتا ہے۔ اسی طرح ”رانی“ میں غریب لوگوں کی اقتصادی ابتری کا ذکر ہے۔ ”آندھی میں چراغ“ میں بھی افلاس و غربت کا احساس ہی کہانی کے انجام میں چبھن پیدا کرتا ہے لیکن کردار اپنی تقدیر پر قانع ہے۔ ان میں ناانصافی کے خلاف بغاوت کا جذبہ بہتر معاشی زندگی کا کوئی تصور موجود نہیں۔ ہر جگہ افسانہ نگار نے تسلیم و رضا کا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔

نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے تمام کردار نیک ہیں، اور روایتی معاشرتی نظام کی بہترین اقدار کے حامل ہیں۔ فخرو بابا، ایماندار اور خود دار ہے آخری دم تک کسی کا محتاج نہیں ہونا چاہتا۔ دوسروں کے ساتھ روابط میں ہمدردی کا اظہار اور روایت کا احترام کرتا ہے۔ ”آئینہ“ کی نانی بی محبت اور خدمت و ایثار کی مجسمہ ہے، اگرچہ اس کی محبت کی ناقدری ہوتی ہے تاہم وہ متواتر اپنے وطیرے کو قائم رکھتی ہے۔ غالباً ممتاز شیریں کے تخلیق کردہ کرداروں میں سے نانی بی کا کردار سب سے زیادہ کامیاب ہے۔ اس کی زندگی کی محرومیاں افسانے کے واقعات میں مجسم ہو گئی ہیں۔ افسانہ نگار نے کمال بصیرت اور فنی عبور کا ثبوت دیا ہے۔

”انگڑائی“ ہم جنسی رجحان پر لکھا گیا ہے۔ نوخیز لڑکی کی جذباتیت پورے افسانے پر چھائی ہوئی ہے۔ گلنار کی مس فنانس کے ساتھ وابستگی پرویز کے تصور ہی سے ختم ہو جاتی ہے۔ نفسیاتی زاویۂ نگاہ سے افسانہ محض سیدھی لکیر ہے۔ اور ان پیچیدگیوں سے عاری ہے جو ہم جنسی کے رجحان کو ادبی موضوع بناتی ہیں تاہم بیان شگفتہ، بیباک لیکن پاکیزہ ہے۔

افسانہ ایک ایسے بیاہتا جوڑے کی زندگی کے گرد گھومتا ہے جنہوں نے آغاز میں دل کھول کر اظہار محبت کیا ہے لیکن اب خاوند کی گلی معروفیات کی وجہ سے ہنی مون کا سا ماحول قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ جمیل پریکٹس میں اس قدر جھک ہو جاتا ہے کہ اسے نجمہ سے گرم جوشی کرنے کا بہت کم موقع ملتا ہے۔ بیوی بڑی سخت جذباتی ہے اور پیار کے لیے ترستی ہے۔

"آخر وہ کیا کر سکتی تھی ؟ کیا وہ جمیل سے کہہ دیتی کہ وہ کئی دنوں سے اس کی محبت کی پیاسی ہے، وہ اس کی محبت بھری نظروں، بیتاب آرزوؤں کی گرفت اور شہد آگیں نرم ہونٹوں کے لمس کے لیے کتنا ترس گئی ہے۔"

مشرقی شرم و حیا کی وجہ سے وہ کھل کر خاوند سے شکایت نہیں کر سکتی۔ دونوں پڑھے لکھے ہیں لہٰذا POINT COUNTER POINT کی ایک کردار ایلینار کی طرف اشارہ کر کے بیوی اپنی بات کہہ دیتی ہے۔ بیوی کا ذہن مسلسل ہلکی پھلکی کشمکش کا شکار رہتا ہے۔ یہ کشمکش آہستہ آہستہ تحلیل ہوتی جاتی ہے، اور آخر میں نجمہ بدلی ہوئی صورت حال سے مطابقت پیدا کر لیتی ہے۔ الجھن چونکہ گھریلو زندگی سے متعلق ہے اس لیے افسانہ عمومی مفہوم رکھتا ہے۔

ازدواجی زندگی میں محبت اور ہم آہنگی ممتاز شیریں کا مرغوب موضوع ہے اور اس نے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی زندگیوں میں بھی اسی پہلو پر زور دیا ہے۔ "رانی" اور "آندھی میں چراغ" مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ رانی اپنے خاوند کے لیے ہر تکلیف اٹھاتی ہے، اور وہ اس کا دل سے قدر دان ہے۔ "آندھی میں چراغ" میں نیلا اور اننت نامساعد حالات کے باوجود محبت کی شمع جلائے رکھتے ہیں۔ ان کی محبت کسی رومان کا نتیجہ نہیں بلکہ:

> "ماں، باپ اور مذہب نے ایک دن ان دونوں کا سمبندھ کر دیا اور وہ ایک دوسرے کے ہو گئے، نیلا جانتی تھی پتی کی پرستش کرنی چاہیے، اس کی خدمت کرنی چاہیے۔ اور وہ اس کی پرستش کرنے لگی، خدمت کرنے لگی۔ اننت جانتا تھا کہ ایک کمزور سی چیز اس کے سپرد کی گئی ہے۔ اس کا فرض ہے کہ اس کی حفاظت کرے، اس کا ہر طرح سے خیال رکھے، اس کے لیے کمائے، اسے سہارا دے۔"

یوں ہم دیکھتے ہیں کہ ممتاز شیریں کے ہاں شادی شدہ زندگی میں محبت کو رومانی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس سے افسانہ نگار کا روایتی خانگی اقدار سے پیار صاف ظاہر ہے۔

ممتاز شیریں کے افسانوں میں قناعت پسندی کا رجحان AN ATTITUDE OF RESIGNATION واضح طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اس کے ہاں غریب لوگوں سے ہمدردی اور ان کی غربت پر افسوس کا اظہار ہوتا ہے لیکن ان کی حالت بدلنے کے لیے کسی سماجی، سیاسی یا اقتصادی تبدیلی کی خواہش نام کو نہیں۔ افسانہ نگار نے بلند سنگھاسن سے غریبوں پر نگاہِ التفات ڈالی ہے۔ ان کی مصیبت زدہ زندگی میں نیکی کی فراوانی دیکھ کر متاثر ہوتی ہے اور غریبوں کے کردار کی بلندی (SUBLIMITY) کو اجاگر کیا ہے۔ یہ سب کچھ بیان کرتے ہوئے افسانہ نگار کی اپنی برتر حیثیت کا احساس مسلسل رہتا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ غریبوں سے یہ ہمدردی بھی ترقی پسند تحریک کے طفیل در آئی ہے گو ممتاز شیریں نے ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ہی افسانے لکھنے شروع کیے لیکن اس پر اس تحریک کا موہوم سا سایا پڑا ہے۔ مجموعی طور پر اس کا طرزِ فکر رجعت پسندانہ ہے۔

”شکست“ میں فخرو بابا کی زندگی کا دکھ درد بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ مزدوروں کے ساتھ خوش حال لوگوں کے غیر انسانی سلوک کا بیان دل پر اثر رکھتا ہے۔ اسی طرح ”رانی“ میں غریب لوگوں کی اقتصادی ابتری کا ذکر ہے ”آندھی میں چراغ“ میں بھی افلاس و غربت کا احساس ہی کہانی کے انجام میں چبھن پیدا کرتا ہے لیکن کردار اپنی تقدیر پر قانع ہے۔ ان میں ناانصافی کے خلاف بغاوت کا جذبہ بہتر معاشی زندگی کا کوئی تصور موجود نہیں۔ ہر جگہ افسانہ نگار نے تسلیم و رضا کا نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔

نچلے طبقے سے تعلق رکھنے والے تمام کردار نیک ہیں، اور روایتی معاشرتی نظام کی بہترین اقدار کے حامل ہیں۔ فخرو بابا، ایماندار اور خوددار ہے آخری دم تک کسی کا محتاج نہیں ہونا چاہتا۔ دوسروں کے ساتھ روابط میں ہمدردی کا اظہار اور روایت کا احترام کرتا ہے۔ ”آئینہ“ کی نانی بی محبت اور خدمت و ایثار کی مجسمہ ہے، اگرچہ اس کی محبت کی ناقدری ہوتی ہے تاہم وہ متواتر اپنے وطیرے کو قائم رکھتی ہے۔ غالباً ممتاز شیریں کے تخلیق کردہ کرداروں میں سے نانا بی کا کردار سب سے زیادہ کامیاب ہے۔ اس کی زندگی کی محرومیاں افسانے کے واقعات میں مجسم ہو گئی ہیں۔ افسانہ نگار نے کمال بصیرت اور فنی شعور کا ثبوت دیا ہے۔

”انگڑائی“، ہم جنسی رجحان پر لکھا گیا ہے۔ نوخیز لڑکی کی جذباتیت پورے افسانے پر چھائی ہوئی ہے۔ گلنار کی مس فنانس کے ساتھ وابستگی پرویز کے تصور ہی سے ختم ہو جاتی ہے۔ نفسیاتی زاویۂ نگاہ سے افسانہ محض سیدھی لکیر ہے۔ اور ان پیچیدگیوں سے عاری ہے جو ہم جنسی کے رجحان کو ادبی موضوع بناتی ہیں تاہم بیان شگفتہ، بیباک لیکن پاکیزہ ہے۔

"کفارہ" کو ممتاز شیریں اپنا بہترین افسانہ قرار دیتی ہے۔ یہ ہسپتال میں داخل ایک ایسی عورت کی نفسی کیفیت کا اظہار ہے جس کی کوکھ سے مردہ بچہ بذریعہ سیزیرین آپریشن نکالا جاتا ہے۔ جننے کا عمل کس قدر کربناک ہے، ایک عورت ہی جان سکتی ہے۔ زندگی اور موت کے درمیان معلق اس کے جسم و روح پر جو واردات واقع ہوتی ہے۔ افسانہ 'کفارہ' اس کا بڑا دلدوز اور المناک اظہار ہے۔ 'کفارہ' کے بعض حصے نہایت حسین ہیں۔ مثلاً موت و حیات کی درمیانی حالت کا نقشہ بہت خوبصورت کھینچا ہے:۔

"اچانک نہ جانے کہاں سے پہاڑوں کا سلسلہ اُبھر آیا۔ ان کی آنکھوں کو خیرہ کرنے والی برف پوش چوٹیاں نیلے آسمان کے پس منظر میں سمندر کی منجمد لہریں معلوم ہو رہی تھیں۔ پہاڑوں کی چوٹیاں سارے عناصر کے مقابلے میں امیدوں کی طرح سربلند کھڑی ہوئی تھیں۔ ان کے درمیان خوف کی تاریک اور گہری گھاٹیاں تھیں۔ بیں امید و بیم کے درمیان ایک گہری کھائی کے کنارے مئیت کی دیوار مضبوطی سے تنے کھڑی تھی اور پہاڑ مل کر ایک ناقابلِ اندازہ اونچی اور ناقابلِ گذار دیوار میں تبدیل ہو گئے۔

کیا یہ دیوار موت اور زندگی کے درمیان خطِ فاصل قائم کرنے والی دیوار تھی؟"

نیم خوابیدہ مریضہ کے نفس کا سفر جن کھنڈروں، خرابوں اور بھول بھلیوں سے گذرتا ہے، وہ معنی خیز ہیں کہ موت تاریکی اور تباہی کے منظر ہیں لیکن کھنڈروں کا تفصیلی بیان بھاری بھرکم اور علمی شے بن گیا ہے۔ عظیم الشان اینگکور کمر تہذیب ہندو اور بدھ تہذیب سے متعلق کئی ایک تفصیلات صرف اس لیے داخلِ افسانہ ہیں کہ مصنفہ کے علم میں تھیں۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھیے۔ افسانے کی فضا، پلاٹ یا کردار نگاری میں کوئی اضافہ نہیں کرتا:۔

" دنیاؤں کی دلدل سے بہت اوپر
موسموں کے تغیر و تبدل کے سایوں سے آگے
بدھ کا آئین چمک رہا ہے، اس طرح جیسے
چاند موسم خزاں کے آسمان پر چمک کر کائنات کو اپنی محبت کی کرنوں سے لبریز بنا کر آغوش میں لے لیتا ہے۔"

اس طرح ابتدائیہ میں موت کی تشبیہ فنکارانہ تو ضرور ہے لیکن افسانے میں غیر ضروری ہے۔ بین السطور دیئے گئے بعض حوالے بالکل مختلف جذباتی معنویت کے حامل ہیں۔ مثلاً اگیمنان، کلیمنسٹرا اور آرفیئس۔ یوریپڈیس کی دیومالاؤں سے ابھرنے والا تاثر اس افسانے میں نہیں کھپتا، لیکن اس کا کیا کیجیے کہ یہ ممتاز شیریں کی کمزوری ہے۔

افسانے کے درمیان وہ خود کہانی کا مطلب سمجھانے کی کوشش کرتی ہے۔ اور یہ طریقہ حساس قاری کو ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً "کفارہ" میں ایک جگہ لکھتی ہے

"میرے نفس نے آزاد ہو کر عالمگیر ویرانی اور تنہائی کا جو تصور دیکھا تھا، وہ دراصل میرے اپنے شدید اندرونی احساس کا اظہار تھا۔

جیسے جیسے آہستہ آہستہ میرے حواس مجتمع ہوتے گئے، ویرانی اور اجاڑپن کا کائناتی احساس سمٹ کر ایک شدید ذاتی المیے میں ڈھل گیا۔"

ممتاز شیریں کے افسانوں میں "بھارت ناٹیہ" اس لحاظ سے منفرد ہے کہ ۱۹۴۷ء کے سیاسی ماحول سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے۔ نرگسیت اور کتابوں میں غرق افسانہ نگار کے ہاں یہ تمثیلی کہانی از خود اپنی طرف توجہ مبذول کرلیتی ہے۔ ترقی پسند افسانے میں تقسیم ملک سے متعلق NOSTALGIC اور معاندانہ طرز فکر ملتا ہے۔ انتظار حسین اور بعض دیگر معاصر افسانہ نگاروں کا نقطہ نظر بھی اس سلسلے میں منفی پہلو لیے ہوئے ہے۔ "بھارت ناٹیہ" حقیقت پسندانہ رویہ کا مظہر ہے۔ ممتاز شیریں نے مثبت انداز فکر اختیار کیا ہے اور تقسیم کو خالصتاً پاکستانی زاویہ نگاہ سے پیش کیا ہے۔ نسائیت کی لطافت نے افسانے کو معصومیت اور پاکیزگی کا حامل بنا دیا ہے۔ ہندوستان کے بدلتے ہوئے تہذیبی ماحول اور برطانوی سامراجیت کو پس منظر میں رکھ کر تقسیم کی کہانی نہایت عمدہ پیرائے میں بیان کی گئی ہے۔

"اس نے دونوں کو غور سے دیکھا تو یہ دیکھ کر حیران رہ گئی کہ چھوٹا شکل و صورت، بناوٹ، انداز سب میں اس پردیسی سے بہت مشابہ تھا جو بہت عرصہ پہلے اس صبح کو گھوڑا اڑاتے ہوئے اس کے پاس آیا تھا اور جس سے اسے محبت سی ہو گئی تھی۔ نہیں اس کے جسم کے پھٹنے سے روح کے دو ٹکڑے نہیں ہوئے تھے۔ اس کا خون ان دونوں کی شریانوں میں بہہ رہا تھا۔ اس کی روح ان دونوں میں تھی۔ اس کی شخصیت بٹ گئی تھی اور پردیسی کی وہ شخصیت جو اس میں حلول کر گئی تھی، اب الگ ہو کر مجسم ہو گئی تھی۔ اور بڑے ہو کر ان کی الگ الگ شخصیتیں، الگ الگ صلاحیتیں آزادی سے ابھریں گی ..... اور دونوں نتھوں نے ایک دوسرے کی طرف دیکھا جیسے کڑی نظروں سے کہہ رہا ہو: تمہیں کیا حق تھا اپنا الگ وجود بنانے کا۔ مجھی میں رہتے۔ اتنے سے تو ہو اور چھوٹے کی نظروں نے گویا جواب دیا، کیا پڑی تھی میں بالکل الگ ہو کر بھی تم میں رہوں۔ اپنی آزادی کھو دوں۔ ہم الگ الگ اور آزاد ہیں۔"

اساطیر بڑی معنی خیز ہوتی ہیں ۔ جدید نفسیات نے بعض قدیم یونانی اساطیر کی نئی نئی تشریحات و تعبیرات کیں اور ایک سائنسی علم نے دیومالاؤں پر مبنی تخلیقی ادب کو جانچنے کا پیمانہ متعین کیا ۔ اس رجحان نے جہاں قدیم ادب میں آفاقیت کے عنصر کو نمایاں کیا وہاں نئے ادب کی تخلیق میں مہمیز کا کام کیا ۔ بعض ادیبوں نے پرانی اساطیر کو جوں کا توں دہرا دیا ۔ اس لیے کہ ان میں عصر کشمکش ہم عصر کی آئینہ دار تھی ، یا پھر ان اساطیر کو چوکھٹا مان کر عصری موضوعات کو مجازی رنگ میں پیش کیا ۔ بعضوں نے ان کا تسلسل قائم رکھتے ہوئے بنیادی کہانیوں میں اضافے کیے ۔ ممتاز شیریں ایسے ادب کی کئی مثالیں دینے کے بعد اپنے افسانے "میگھ ملہار" کے بارے میں دعویٰ کرتی ہے :۔

"چنانچہ 'میگھ ملہار' میں مَیں نے بھی یہی کیا ہے کہ اساطیر کی اصلیت کو برقرار رکھ کر ان کی گہری معنویت کو اُجاگر کیا ہے اور بعض خاص نکتوں پر زور دیا ہے جو میرے مرکزی موضوع سے متعلق ہیں یعنی فن کی سحر کاری اور فن کار کی حیاتِ جاوداں ۔"

افسانہ نگار نے شعوری تدبیر کے تحت مختلف تہذیبوں اور ملکوں سے متعلق دیومالاؤں کا مطالعہ کر کے ان کو ایک ہی دھاگے میں پرونے کی کوشش کی ہے ۔ شاعرانہ تنقید کی زبان میں کہا جا سکتا ہے کہ "میگھ ملہار" کے چار مختلف حصوں کی مثال چار دھاروں کی ہے جن کا بہاؤ ایک ہی سمت میں ہے جو کہیں ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں یا یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہ چار حصے چار ایسے دوائر سے مماثل ہیں جو محیط اور پھیلاؤ رکھنے کے باوجود ایک ہی مرکز سے منسلک ہیں ۔ ہندو ، یونانی اور ایرانی دیومالاؤں میں بعض نکات کی مشابہت کی بنا پر ایک ہی موضوع یعنی فن کی سحر کاری اور فن کار کی حیاتِ جاوداں کو فوکس میں لانے کی کوشش کی گئی ہے ۔ ممتاز شیریں کی اپنی تنقید کی روشنی میں ممکن ہے افسانہ یہ تاثر قائم کرتا ہو لیکن کھلے ذہن سے افسانے کا مطالعہ کیا جائے تو اتفاق کرنا ممکن نہیں رہتا ۔

پہلا حصہ "نیل کمل" لطیف رمزیت سے عبارت ہے ۔ اس کا پس منظر روپ کلا اور سنگیت کی دیوی سرسوتی کی ہندو دیومالا ہے ۔ اس حصے کا موضوع فن کار کا فوٹو گرافی ہے جو نہ صرف تخلیقی عمل سے متعلق ہے بلکہ فنی وژن کے وصف ریز پائی کا نتیجہ بھی ہے ۔ "نیل کمل" میں فن کار نے موسیقی اور حسن کی دیوی کا سیس رین روپ دیکھا ہے ۔

"پاؤں اتنے پیارے ، اتنے سندر ، اتنے پاکیزہ اور شفاف ، جیسے تازہ جھیل میں نہلائے ہوئے کنول ! نیل کنول ! .... بہت ہی سندر ، لانبے بال کھولے جو گھٹنوں تک لہرا رہے تھے ، منور چہرہ ، گول اور بیضوی کا امتزاج ، گول تھوڑی میں ننھا سا گڑھا ، بھرے بھرے رخسار ، گہری نشیلی آنکھیں ، چاند سی پیشانی پر دمکتا ہوا ٹیکا اور سر کے گرد ایک عجیب سی

پُر اسرار روشنی، نیلی ساری میں لپٹا متناسب جسم، نازک کلائیوں پر موتیا کے گجرے، موتیا کی لڑیوں میں لپٹی ہوئی باہیں، موتیا میں لپٹی ہوئی باہوں کا لہراؤ، بدن کے ہر ہر عضو میں بلا کی لچک ...‘‘

حسن اور روپ کی یہی دیوی فنی وژن کی علامت سمجھی جا سکتی ہے۔ اسکے ایتھری، آسمانی حسن اور فن کار کے جذبۂ عقیدت اور پرستش سے اس رائے کو تقویت پہنچتی ہے۔ وژن کو دل میں اتارنے اور روح کی پہنائیوں میں بسانے اور اس کے اظہار میں احساسِ کم مائگی کی وجہ سے فن کار گہرے کرب سے گزرتا ہے۔ ’’نیل کمل‘‘ میں عام کردار نگاری اور پلاٹ کے تقاضوں کو نظر انداز کر کے ممتاز شیریں نے شاعرانہ حسنِ بیان کے ساتھ اسی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ یعنی فن کار ذات کے فریم سے نکل کر ابدیت کی حدود میں داخل ہونے میں جس سوز و گداز کی کیفیت سے گزرتا ہے ’نیل کمل‘ میں اس کا اظہار ایک دیومالا کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ یوں ہمیں ممتاز شیریں کی اس رائے سے اتفاق ہے کہ مرکزی موضوع فن کی سحر کاری و فن کار کی حیاتِ جاوداں ہے لیکن فنکار ستار سے دستبردار کیوں ہو جاتا ہے جبکہ یہی وہ وسیلہ ہے جس سے دیوی کا روپ اسے نظر آیا تھا، پھر دیوی کو ستار کی بھینٹ کیوں منظور ہے کہ وہ تو فن کا منبع اور حسن کا سرچشمہ ہے۔ نہ کہ فن اور حسن کو چھیننے والی۔ یہ سوال تکلیف دہ ہیں۔ میرا اپنا تاثر یہ ہے کہ اس وجہ سے ’نیل کمل‘ کا مجموعی لب و لہجہ بگڑ گیا ہے ان سوالات کا رُخ کہانی کے بہاؤ کے خلاف ہے۔

’میگھ ملہار‘ کا دوسرا حصہ بھی سرسوتی سے متعلق ہے بحیثیت مجموعی پلاٹ طبعزاد نہیں بلکہ دیومالا اور ادب سے ماخوذ ہے۔ ’نیل کمل‘ اور ’سرسوتی‘ کو دو الگ حصے بنانے کی بجائے اگر ’نیل کمل‘ کے بنیادی جذبے کو ’’سرسوتی‘‘ میں شیام کے کردار سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا جاتا تو کہانی میں معنوی گہرائی پیدا ہو جاتی۔ موجودہ شکل میں ان کو الگ الگ تو تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں، ہونا چاہیئے لیکن دو حصوں کے طور پر ان میں الفاظ کے اسراف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ نہیں کہ دونوں میں ایک موضوع دہرایا گیا ہے۔ میری رائے یہ ہے کہ سرسوتی میں اتنا پھیلاؤ پیدا کیا جا سکتا تھا کہ معمولی رد و بدل کے بعد ’نیل کمل‘ اس میں ایک سِر کی حیثیت اختیار کر جاتا اور اس صورت میں مجموعی تاثر بھرپور ہوتا۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ ہمارا اصل کام تو افسانے کی (جیسا کہ تخلیق کیا گیا ہے) قدر و قیمت اور مفاہیم متعین کرنا ہے۔

ایک اعتبار سے ’’سرسوتی‘‘ کا مرکزی کردار شیام ہے۔ فنی ابدیت حاصل کرنے کے لیے وہ اپنی جان کی قربانی دیتا ہے اور سرسوتی کو بہروپیئے سوردا س کے چنگل سے آزاد کراتا ہے۔ دیوی کو آزاد کرانے کی جد و جہد

اس سے جسم اور بھی معنی خیز ہو جاتی ہے کہ اس سے پہلے انجانے میں وہ خود بھی دیوی کو انسانی روپ میں مقید کرنے میں آلۂ کار کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ یوں کہانی کا مرکزی نکتہ شیام کا احساسِ گناہ اور عمل تطہیر ہے اور تطہیر کا ذریعہ صرف ہو سکتی نہیں۔ بہر دپیا خود بھی پچھتاوے کے چکر میں پھنس جاتا ہے اور اپنے کیے کو مٹانے کی پوری خواہش رکھتا ہے وہ قریہ قریہ اور نگر نگر پھرتا ہے کہ کوئی توڑ معلوم ہو! بالآخر وہ مقدس پانی تلاش کر لاتا ہے۔ لیکن اس میں یہ ہمت نہیں کہ وہ دیوی کو آزاد کرنے کے لیے جان قربان کر دے۔ چنانچہ شیام کی عظمت اس بنا پر نمایاں ہے :-

"اس نے بہر دپیے سے کہا" موت سے ڈرتے ہو! وہ پانی مجھے دے دو۔"
"پہلے سوچ لو شیام! اس پانی میں یقینی موت ہے۔ اس پانی کے چھڑکتے ہی تم پتھر ہو جاؤ گے۔"

.... شیام نے اٹھ کر دیوی کے چرن چھوئے اور ان کنول جیسے پاؤں پر مقدس پانی کے چھینٹے دیئے اور دیوی کے کنول جیسے پاؤں کو اپنے دامن میں لینے کے لیے دھرتی سے کنول اگ آئے ... اور اس کے قلب و روح ایک وجدانی کیفیت سے سرشار ہو گئے۔ اس احساس سے کہ وہ نہ صرف دیوی کو قید سے آزاد کر رہا ہے بلکہ وہ فن کو موت سے اور حسن کو ابدی فنا سے بچا رہا ہے۔"

ہمارے خیال میں ممتاز شیریں کے شعوری مقصد کے باوجود سرسوتی میں شیام اور رادھا کی المناک محبت کا موضوع زیادہ نمایاں طریقے سے ابھرتا ہے۔ رادھا شیام کے راستے میں حائل ہونے کے بجائے اس کی خوشنودی کے لیے ہمیشہ کا انتظار کرنا منظور کر لیتی ہے۔ یہ اقتباس المناک انجام کی طرف واضح اشارہ ہے :-

"میں کچھ نہیں جانتی شیام! مجھے تو تم جیسے ہو ویسے ہی اچھے لگتے ہو، تمہاری سنگیت کی چاہ سے میں انجان نہیں ہوں۔ میں تمہیں روکوں گی نہیں، جہاں جانا چاہتے ہو جاؤ، میں تمہارا انتظار کروں گی۔ تمہاری رادھے تمہاری راہ میں نین بچھائے رہے گی۔ تمہاری رادھے تمہارا انتظار کرے گی ہمیشہ انتظار کرتی رہے گی۔"

جب شیام دیوی کو آزاد کرانے کے لیے اپنی جان قربان کرنے کا تہیہ کر لیتا ہے تو اس کی نفسی کیفیت بھی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ "سرسوتی" کا موضوع محبت کا المیہ ہے۔ ایسا المیہ جو کہانی کی تمام تفصیلات کو کہ سے سوز و گداز کا حامل بنا دیتا ہے اور جو اپنے دھیمے پن اور دل میں اتر جانے والی لطافت و تاثیر کے

، مسیارت HELOISE AND ABELARD کے المناک معاشقے سے مماثل ہے۔

"چند لمحوں کے لیے اس کی پچھلی ساری زندگی اس کے ذہن میں گھوم گئی۔ آخر اس کی عمر ہی کیا تھی۔ چوبیس سال کتنی سجیلی، کتنی بے فکری کی زندگی تھی۔ باپ کی موت اس کی زندگی کا پہلا دکھ تھا۔ لیکن ماں نے باپ کی جگہ لے لی تھی۔ اسے ماں سے کیا کچھ نہ ملا تھا، کتنا پیار، کتنا آنند، اور کتنی ممتا۔ اسے اپنی ماں کا چہرہ اب بھی دکھائی دیا۔ وہ ماں جس نے اسے اسے آشیرباد دے کر بھیجا تھا، ڈیوڑھی سے لگی، اب بھی اس کا انتظار کر رہی تھی۔ اس کا لعل کبھی نہ کبھی واپس آئے گا۔ انتظار کرتے کرتے اس کی بوڑھی آنکھیں نیم اندھی ہو چکی تھیں۔ اور ماں کے بعد ایک اور ہی کومل سندر چہرہ اس کے سامنے اُبھرا... تمہاری راد ھے تمہاری راہ میں نین بچھائے رہے گی۔ تمہارا انتظار کرتی رہے گی، سدا انتظار کرتی رہے گی۔"

شیامؔ تو موسیقی اور من و فن کی دیوی سرسوتی کی قربان گاہ پر جان دے کر امر ہو گیا لیکن المیہ رادھے کا ہے HELOISE کی طرح وہ بھی اپنی محبت کا خزینہ دل میں دفن کیے ایک دیو داسی کے طور پر آشرم میں داخل ہوتی ہے، اور کرم سنی میں جیون بھر کنواری رہنے کی سوگند کھاتی ہے۔

"چاندنی راتوں میں جانے اسے کیا ہو جاتا تھا۔ وہ آشرم سے باہر گھٹنوں بیٹھی کسی کا انتظار کرتی رہتی تھی جیسے اب بھی کوئی واپس آئے گا۔ پونم کی راتوں کو وہ بے چین، باوری سی ہو جایا کرتی تھی کیوں کہ ان راتوں میں وہ ایک عجیب سا سپنا دیکھتی۔ ہمیشہ ایک ہی سپنا۔"

'میگھ ملہار' کا تیسرا حصہ آرفیئس، یوریڈیس لیجینڈ سے متعلق ہے بقول مصنفہ:

"آرفیئس، یوریڈیس کی اصلی کہانی چھوٹی سی ہے جو مشکل سے تین صفحوں پر آسکتی ہے اس چھوٹی سی اسطورہ میں نے کس طرح تیس سے زیادہ صفحوں کا افسانہ بنایا ہے ..... یہ وہی اندازہ کر سکتے ہیں جو یونانی اساطیر سے واقفیت رکھتے ہیں۔"

ممتاز شیریں اس بات پر نازاں ہے کہ اس نے کئی دیومالاؤں سے تعلق قائم کر کے آرفیئس کی کہانی کو زیادہ پیچیدہ SOPHISTICATED اور معنی خیز بنا دیا ہے لیکن مجھے یہ دعویٰ تسلیم کرنے میں تامل ہے۔ میرا خیال یہ ہے کہ ایسا کرنے سے بنیادی کہانی کی سادگی اور رنگینی مجروح ہو گئی ہے اور انحرافات DIGRESSIONS کی بہتات نے پلاٹ کو اتنا سست رو بنا دیا ہے کہ پڑھتے ہوئے اکتاہٹ ہوتی ہے اور یہ بات کسی بھی افسانہ کے لیے مہلک ثابت ہوتی ہے۔

آرفیئس کی موسیقی کا سحر بیان کرنے میں مصنفہ نے خاصا زورِ قلم صرف کیا ہے۔ اس لیے کہ یہ اس کا شعوری مقصد ہے لیکن بایں ہمہ محبت کا موضوع غالب ہوتا چلا جاتا ہے۔ کہانی کا آغاز ہی آرفیئس اور یوریڈیس کی محبت کے بیان سے ہوتا ہے:

"اور اس وقت نیلے پانیوں پر کھڑی ہوئی یوریڈیس اتنی حسین لگ رہی تھی کہ جب آرفیئس نے اسے دیکھا تو اسے یوں گمان ہوا جیسے نیلے پانیوں پر کنول کے پھولوں کے درمیان سفید جھاگ میں سے اچانک وینس اٹھ آئی ہے۔"

جب آرفیئس اور جل پری یوریڈیس کے مابین باتیں شروع ہوتی ہیں تو یولی سیس اور کلائپس کے عشق اور جونو JUNO کی مہربانی کا ذکر ہوتا ہے۔ یوریڈیس اور آرفیئس کی زندگی آدم اور حوا کے ایڈن کے بہشتی چمن میں گذرے دنوں کی صورت نکر معلوم ہوتی ہے لیکن مکمل سکون واطمینان کی زندگی حباب کی سی ثابت ہوتی ہے اور یوریڈیس مر جاتی ہے۔ آرفیئس اپنی شاعری اور موسیقی کے سحر سے اسے موت کی وادی سے واپس لانا چاہتا ہے۔ کہانی کے اس موڑ پر خرافات کا ایک طومار باندھا گیا ہے۔ ہم افسانے میں علمیت کے استعمال کے خلاف نہیں لیکن بنا ضرورت اس کے بوجھ تلے دبنے کے بھی روادار نہیں۔

یوریڈیس کی موت سانپ کے کاٹنے سے واقع ہوتی ہے اور سانپ کے ذکر سے بنیادی گناہ ORIGINAL SIN کی انجیلی علامت کے لیے دو اڑھائی صفحے وقف کر دیئے جاتے ہیں جو کہانی کے اساسی جذبے سے قطعاً بے آہنگ ہے۔ اسی پر اکتفا نہیں۔ اپنے خاوند کو موت سے بچانے کی خاطر یاما کے حضور، ساوتری کا سہاگ رات کا واسطہ بھی بیان کیا گیا ہے۔ جب آرفیئس، یوریڈیس کی زندگی کی بھیک مانگنے نکلتا ہے تو اس کی ملاقات کئی دیوتاؤں اور دیویوں سے کرائی گئی ہے۔ مثلاً اپالو، آرٹیمس، افروڈائٹی، پیرس اور ہیلن کی داستان محبت، ہیلن کی بے وفائی مر التونی کی وفا کی تفصیلات، مارلو کے ڈاکٹر فاؤسٹس سے اقتباس ـــــ یہ تمام باتیں کسی صورت بھی افسانے میں نہیں کھپتیں اور کہانی کی بے جا طوالت میں ان کا بڑا دخل ہے۔ اس انداز کو PEDANTIC کہے بغیر چارہ نہیں۔

ذرا آگے بڑھیں تو پلوٹو، ہراسر پائن کی محبت اور متعلقہ اساطیری تفصیلات بیان کی گئی ہیں۔ یہاں بھی یونانی دیو مالا میں ملٹن کے حوالے سے بنیادی گناہ کا تصور خواہ مخواہ گھسیڑ دیا گیا ہے۔ اگر پلوٹو، ہراسر پائن لیجنڈ کی طرف محض اشارہ ہو جاتا تو افسانہ طوالت سے بھی بچ جاتا اور اس میں ایمائیت بھی آجاتی لیکن اس کا کیا کیجیے کہ ممتاز شیریں کو بظاہر اپنے علم پہ اتنا ناز ہے اور قارئین کے بارے میں وہ اتنی بدگمان ہے کہ کوئی بات تشریح و تصریح کے بغیر نہیں رہنے

دیتی۔ آرفیئس کے HADGES میں داخلے کے بیان میں بھی بےجا SOPHISTICATION سے کام لیا گیا ہے۔ تاہم اس کا قدرے جواز مل جاتا ہے لیکن یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ نیوبی، ٹنٹالس، پرومیتھیس وغیرہ کا ذکر بھی یونانی دیومالا سے واقفیت سے ناجائز فائدہ اٹھانے کے مترادف ہے۔ اس کے بعد سوائے لے نیئس اور ڈینڈ WOO کے قصّے کے افسانہ صحیح راہ پر گامزن ہے اور واقعات عجب سبک روی کے ساتھ المناک انجام کی طرف مائل ہیں۔ آرفیئس اپنے موسیقی کے تمام سحر کے باوجود یوریڈیس کو حاصل کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ آرفیئس کا کرب اور دکھ ایک تیکھا پن لیے ہوئے ہے۔ یوریڈیس۔ یوریڈیس۔ یوریڈیس کی تکرار المناک سحر TRGIC POIGNANCY کا اثر مرتّب کرتی ہے۔

"میگھ ملہار" کا آخری حصّہ 'شیریں فرہاد' ہے۔ ابتدائیے ہی میں المناک انجام منعکس ہے :

"کتنی گہری، کتنی سحرزدہ شب تھی
اور چاندنی کتنی مکمل، کتنی حسین، کتنی مسحورکن !
لیکن وہ چاندنی ظلم ڈھا رہی تھی !
وہ حسین رات کسی انجانے راز سے بوجھل معلوم ہو رہی تھی !
وہ سحرزدہ فضا کسی آنے والے حادثے کا پتہ دے رہی تھی !"

موسیقی سے بھرپور ماحول میں حسین صورت واقع ہوتی ہے :

"میں خود اس آگ میں جلنے لگا اور اس کی حالت تو کچھ نہ پوچھیے کیا تھی! اتنی دگرگوں تھی، اُف !.... اس کی چمکتی ہوئی پیشانی عرق آلود ہوگئی تھی اور پسینے کے قطرے موتیوں کی طرح گر رہے تھے۔ رخسار شعلے بنے دہک رہے تھے۔ سارے بدن میں ایک آگ سی لگی تھی اور سانس اتنی تیز کہ سینے میں ایک ہلچل مچی ہوئی تھی اور میں تھا کہ بالکل بےخبری کے عالم میں قانون بجائے جا رہا تھا، اور جیسے جیسے راگ کی لے تیز ہوتی گئی تھی کہ اس جلن کی تاب نہ لاکر، تاروں پر ایک تیز ضرب دے کر میں نے اپنی انگلیاں روک لیں۔ ہوش میں آیا تو میں نے دیکھا کہ قانون کے تار ٹوٹ گئے ہیں، میری انگلیاں زخمی ہوگئی ہیں، ان سے خون برس رہا ہے۔ اور وہ محبوب وجود جو ابھی میرے پہلو میں آگ کی طرح جل رہا تھا، ٹھنڈا ہو چکا ہے۔ اس کی روح ایک پاکیزہ شعلہ بن کر موسیقی کی لہروں کے دوش پر پرواز کر گئی تھی! وہ مرچکی تھی۔"

"شیریں" سے خاوند کا سمجھوتہ، انسانی فطرت سے کم آگاہی پر مبنی ہے اور مصنفؔ کی توجیہات کے باوجود کھٹکتا ہے۔

اس حصے کا حسن بھی غیر ضروری ضمنی مباحث سے مکدر ہے۔ اہرمن و یزدان، آتش پرستی، اسلامی رسومات، ابراہیم علیہ السلام عیسیٰ مسیحؑ اور حضرت امام حسین علیہ السلام سے متعلق ٹکڑے، یوسف شیرازی کے شیری پینے کی تاویل۔ ایکو۔ نارسیس کا ذکر — انحرافات کی چند مثالیں ہیں، تاہم محبت کا موضوع جس انداز سے ابھرتا ہے وہ اپنے اندر رومانی کسک لیے ہوئے ہے:

"یہ قانون اس کا اسم ہے۔ یہ میرے ورد کا تنہا در مال ہے۔ یہ اب میرا رفیق حیات ہے۔ اسے ہمیشہ اپنے پاس رکھتا ہوں۔ یہ اس کی تصویر کے قدموں میں رہتا ہے۔ میں اس کے نیچے عود اور لوبان کی خوشبوئیں جلاتا ہوں اور اس عنبر و لوبان کی مہک میں بسے ہوئے قانون کو پہلو میں رکھے جانے کب تک دیوانگی کے عالم میں چھیڑتا رہتا ہوں۔ رات گہری ہوتی جاتی ہے، میں سوجاتا ہوں لیکن سوتے میں میری انگلیاں ان تاروں کو چھیڑتی رہتی ہیں اور اس وقت مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ میرے پاس ہے۔ میں اپنے شانے پر اس کے ننھے سے سر کا بوجھ محسوس کرتا ہوں۔ اس کی ملائم ریشمی زلفیں میرے شانے پر بکھری معلوم ہوتی ہیں۔ ان کی مہک سے مجھ پر مدہوشی سی چھانے لگتی ہے۔"

اس طویل بحث کو سمیٹتے ہوئے میں یوں کہوں گا کہ "میگھ ملہار" کو ایک افسانہ نہیں کہا جاسکتا۔ مصنفہ نے مختلف دیومالاؤں کو ایک موضوع کے گرد جمع کرتے ہوئے انہیں فنی طور پر SYNTHESISE نہیں کیا۔ آخری صفحے میں اور بعض درمیانی حصوں میں مختلف دیومالاؤں کے بعض پہلوؤں میں ربط پیدا کرنے کی ننھی سی کوشش ضرور دکھائی دیتی ہے لیکن اتنے زیادہ مواد کو یکجا کرنے اور ایک وژن کے تابع لانے کے لیے جس درجے کے تعمیری تخیل کی ضرورت تھی ممتاز شیریں کے ہاں مفقود ہے۔ علاوہ ازیں مصنفہ کو اپنی علمیت کے اظہار کا بہت زیادہ شوق ہے اس وجہ سے کہانی بدہئیتی کا شکار ہوگئی ہے۔

"دیپک راگ" سہ بعدی اور تکنیکی اعتبار سے قوس قزحی افسانہ ہے۔ اس میں ایک تھیم سے سات افسانے یوں پھوٹے ہیں جیسے ایک ہی رنگ یعنی سفید روشنی سے سات مختلف رنگ پھوٹتے ہیں۔ یہ رنگ آپس میں ملتے بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تضاد بھی پیش کرتے ہیں اور دو رنگوں کی ملاوٹ سے درمیان میں ایک اور ہی رنگ پھوٹتا ہے۔ "دیپک راگ" کے سات مختلف حصے آپس میں ملاپ اور تضاد کی اسی کیفیت کے مظہر ہیں۔"

یہ شاعرانہ تنقید (دلچسپ بات یہ ہے کہ تنقید لکھتے وقت مصنفہ شوقِ تشبیہہ میں یہ بھول گئی ہے "دیپک راگ" کے سات نہیں صرف چھ حصے ہیں) خود مصنفہ نے دیباچے میں تحریر کیا ہے اور اس کا افسانے سے بہت کم تعلق ہے۔ "میگھ ملہار"

اپنے موضوع کی آفاقیت اور اسلوب کی شعریت کے باوجود ایک ناکام افسانہ ہے۔ اسی طرح اپنے اندر بے باک حقیقت نگاری سماجی اقدار کا شعور اور تکنیکی تنوع رکھنے کے باوجود "دیپک راگ" بحیثیت افسانہ محض ایک تجربہ ہے ـــــــ ایسا تجربہ جس کا افسانوی روایت سے رشتہ منقطع ہے۔ یہ بات بھی بنفسہٖ قبیح نہیں۔ اگر تجربہ اپنے اندر قائل کرنے کی اہلیت رکھتا ہے تو نئی روایات کا پیش خیمہ بن سکتا ہے۔ لیکن "دیپک راگ" بطور ایک تجربہ بے آہنگ اور بانجھ ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کی روایت میں کرشن چندر کا "ان داتا" تکنیکی اعتبار سے ممتاز شیریں کے تجربات کا پیش رو سمجھا جا سکتا ہے ـــــــ اس فرق کے ساتھ کہ کرشن چندر کا تجربہ کامیاب ہے۔ کیونکہ "ان داتا" میں موضوع ارتقائی صورت میں اُبھرتا ہے اور افسانے کے مختلف حصے حقیقت کے ایک مخصوص پہلو یعنی قحطِ بنگال کے اثر سے پیدا ہونے والے اجتماعی المیے کو پیش کرنے کے لیے مربوط کیے گئے ہیں۔ "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" میں ناکامی کا سبب عدم ربط ہے اور ربط سے مراد واقعات، بیانات، کرداروں، مناظر وغیرہ میں ایک ایسا رشتہ ہے جو سبھی عناصر ترکیبی کو منسلک کر کے ایک ہیئت وقیع کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ فن کا بنیادی کام صورت پذیری ہے اور جو افسانہ اس سے اغماض برتتا ہے، تنقیدی نقطۂ نظر سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔

میرے خیال میں "دیپک راگ" کو سراہنے کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اس کے متعدد حصوں کو افسانے تصور کیا جائے۔ ان میں سے اکثر میں الگ الگ بڑی حد تک افسانوی لوازمات موجود ہیں۔ پہلے دو حصے چونکہ کرداروں کے ایک ہی SET سے متعلق ہیں اس لیے ان کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر مصنفہ نے فنی چابکدستی کا ثبوت دیا ہوتا تو سارا مواد ایک مکمل افسانے میں سما سکتا تھا۔

اگرچہ مختلف حصوں کے عنوان مثلاً فوکس ٹروٹ، کاسانوو، بیاترچ، اور تھسیلو وغیرہ بہت SNOBBISH ہیں، اور ان سے مطالعے کی نمائش کی بو آتی ہے تاہم "دیپک راگ" میں جنس، محبت، اور ازدواجی زندگی سے متعلق واقعات، آراء اور کردار سماجی حقیقت کے مشاہدے پر مبنی ہیں۔ "دیپک راگ" کے ابتدائی دو حصوں فوکس ٹروٹ اور کاسانووا میں جنسی آوارگی کی تصویرکشی کی گئی ہے۔ کردار نگاری سطحی ہے پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے اور جنس کی ارزانی ہے۔ جنس سے آلودہ ماحول میں چند کردار دکھائے گئے ہیں جو مختلف طریقے سے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں لیکن ردعمل حد درجہ سادہ ہیں اور اسی وجہ سے کوئی کشمکش پیدا نہیں ہوتی۔ جو نیک ہیں، بہت نیک اور جو بُرے ہیں بہت بُرے۔ تقابل اور تضاد کے اسی آسان فارمولا پر کردار نگاری کی بنیاد قائم ہے۔ جارج جنسی تسکین کے لیے حیوانوں کی طرح سرگرداں رہتا ہے لیکن اس کے دل کے پھر بھی کسی کونے کھدرے میں انسانی محبت کی رمق باقی ہے۔

چنانچہ انواع و اقسام کی عورتوں کے ساتھ رنگ رلیاں منانے کے بعد وہ ایک اینگلو انڈین لڑکی کو اپنا رفیق حیات بنانے کا فیصلہ کرلیتا ہے۔ یہی فیصلہ اسے حیوانی سطح سے ذرا سا بلند کرلیتا ہے۔ زبیری، جارج ہی کی انتہائی صورت ہے۔ محبت، ہمدردی وغیرہ کا تو وہ ڈھونگ بھی نہیں پالتا۔ انسانی احساسات سے عاری وہ مکمل شیطنت کی علامت ہے۔ جنسی بھوک کی تسکین اس کا واحد مقصدِ حیات ہے۔ تمام عورتوں کو طوائف سمجھتا ہے۔ یہاں تک خود اپنی بیوی کو بھی اسی زمرے میں شامل کرتا ہے۔ فریدؔ، زبیری کی کاپی ہے اس فرق کے ساتھ کہ فرید نسبتاً زیادہ بے تکلف FRANK ہے اپنی جنسی مہمات پر فخر کرتا ہے جبکہ زبیری ریاکار اور چالاک ہے اور اخلاقی غصے کا بہانہ کرتا ہے۔

ان کرداروں کے برعکس، عزیز نیک طینت ہے اور سماجی پابندیوں میں جکڑا ہوا ہے۔ اس کے بدمعاش دوست جب عیاشیوں کی داستانیں بیان کرتے ہیں تو اس کے منہ میں پانی بھر آتا ہے لیکن اس کا ضمیر آڑے آتا ہے۔ اور وہ صاف بچ نکلتا ہے۔ وہ گناہ میں آلودہ نہیں لیکن جنسی ترغیب سے پاک بھی نہیں یعنی عزیز کے کردار میں ڈرامائی کش مکش کا عنصر موجود ہے جسے ابھارنے سے افسانے میں جان پیدا ہوسکتی تھی۔ لیکن اسی پہلو پر افسانہ نگار نے کم توجہ دی ہے۔ نیکی کی مکمل صورت ممتاز کا کردار ہے۔ وہ سماجی پابندیوں کو لازمی سمجھتا ہے۔ تہذیب نفس میں یقین رکھتا ہے۔ اپنی حیوانی فطرت پر اسے پورا ضبط حاصل ہے۔ اور وہ میاں بیوی کی خوش باش زندگی کو معاشرتی زندگی کی خشتِ اوّل سمجھتا ہے۔

"اس کی بیوی اس کی بیوی ہی نہیں محبوبہ بھی تھی، اور صرف محبوبہ ہی نہیں
اس کی بہترین رفیقہ بھی۔"

افسانے کے یہ دونوں حصے عورت کے بارے میں زبیری کے مبالغہ آمیز دعوؤں اور جنسی حرام خوری کے قصوں سے پُر ہیں، اور ان میں کمی بیشی سے پلاٹ کی نوعیت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یعنی چاہیں تو کوئی ایک واقعات نکال پھینکیں اور بعض اور کا اضافہ کردیں۔ افسانے کے لب و لہجے میں زیادہ فرق نہیں پڑے گا۔ کردار صرف اس لیے قابلِ اعتنا ہیں کہ وہ مخصوص نقطۂ نگاہ کو پیش کرتے ہیں اور نقطۂ ہائے نگاہ صرف دو ہیں شیطانی اور ملکوتی۔ سبھی کردار بلحاظ درجات انہیں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

"جھاڑ بھاٹا" اس لیے دل چسپ ہے کہ پرکاش کے کردار سے مرد کی جو شبیہہ اُبھرتی ہے صرف نسوانی ذہن ہی اسے تخلیق کرسکتا تھا۔ افسانہ چھوٹے چھوٹے واقعات پر مشتمل ہے۔ ان کے زیرِ اثر پرکاش کے ذہن میں پیدا ہونے والا جذباتی جوار بھاٹا افسانے کا بنیادی موضوع ہے۔ آغاز ہی پر ہلکے ہلکے طنز کا احساس ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ

اس میں شدت آتی جاتی ہے یہاں تک کہ آخر میں اس میں تلخی آجاتی ہے۔ پرکاش ہر لڑکی سے راہ و رسم پیدا ہونے پر جذباتی ہو جاتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اس کے بغیر وہ زندہ نہیں رہ سکے گا لیکن جلد ہی وہ چمپا کو بھلا دیتا ہے۔ پھر کسم، پھر زینت .... اور کنول سے شادی کے بعد وہ محسوس کرتا ہے کہ جذبات میں ٹھہراؤ پیدا ہو گیا ہے لیکن کچھ عرصہ بعد ملازمت کے سلسلے میں اسے کنول سے الگ رہنا پڑتا ہے اور وہاں وہ آوارہ عورتوں کے چنگل میں پھنس جاتا ہے پرکاش اپنی صورت حال کا جواز یوں پیش کرتا ہے :

> " اس نے سوچا وہ آرٹسٹ ہے اور آرٹسٹ مختلف عورتوں سے متاثر ہوتا ہے حسن کی مختلف صورتوں سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک فن کار کی محبت اتنی تنگ نہیں ہوتی کہ ایک ہی عورت اس میں سما سکے۔ عورتوں کا حسن اور ان کی کشش اس کے جذبات کو بھڑکا دیتے ہیں اور اس سے وہ اپنے آرٹ کے لیے وجدان پاتا ہے۔"

لیکن بچی کی بیماری پھر اسے کنول کے قریب لے آتی ہے اور بیوی کا اظہارِ محبت اس کو گرفتار کر لیتا ہے۔ جدا ہوتے وقت وہ روتا ہے۔ اور راستہ بھر کنول کی یاد میں کھویا بیٹھا رہتا ہے۔ بس میں سوار ہو کر اس کے جذبات پھر اُمنڈ آتے ہیں :

> " اِدھر اُدھر کے درختوں کو اور سرسبز کھیتوں کو دیکھ کر اور ہوا کے ٹھنڈے جھونکوں سے اس کی طبیعت بحال ہوئی، اس نے بس کے مسافروں کا جائزہ لیا۔ کونے میں ایک سانولی لیکن دلکش لڑکی بیٹھی تھی۔ چہرے پر کسی کی نگاہوں کو محسوس کر کے لڑکی کی گھنی پلکیں اُوپر اٹھیں اور بڑی بڑی سرمگیں آنکھوں سے اس نے ایک بھرپور نظر اس پر ڈالی، اور اس کے غنچے کے سے دہانے پر ہلکی سی مسکراہٹ نمودار ہوئی.... یہ لڑکی بس چند میل اس کے ساتھ رہے گی، پھر زندگی میں وہ اسے دیکھ بھی نہ سکے گا۔ اس کا نام جان نہیں سکتا.... کوئی دم میں چلی جائے گی، وہ چاند پر نظریں جمائے آہیں بھرنے لگا۔"

نغمے کی موت "دیپک راگ" کا حسین ترین اور کامیاب ترین حصہ ہے۔ موضوع نہایت دلچسپ ہے اور ارتقائی انداز میں متشکل ہوا ہے۔ کہانی نہایت قدرتی طور پر اختتام کی طرف بڑھتی ہے۔ انجام قائل کرتا ہے اور گہرا اثر مرتب کرتا ہے۔ داستان ایک فن کار کی ہے جس کے فن اور زندگی میں بتدریج ایک خلیج پیدا ہوتی چلی جاتی ہے یہاں تک کہ احساسِ گناہ اور DICHOTOMY کی شدت سے تخلیقی قوت ختم ہو جاتی ہے اور

ن مرجاتا ہے :

" اس میں خلوص کیسے آسکے گا؟ اس ناول میں وہ ان مردوں پر برسا ہے جو معصوم لڑکیوں کی زندگی تباہ کر دیتے ہیں، انہیں طوائفیں بنا دیتے ہیں جبکہ وہ خود کتنی زندگیاں تباہ کر چکا ہے .... "

کیونکہ وہ چاہتا تھا کہ لوگوں کی نظروں میں وہ پاک رہے اور وہ لوگوں کی نظروں میں دیوتا بنا رہے "

آہستہ آہستہ خول کے پیچھے چھپے آدمی تک لوگوں کی نظریں پہنچ جاتی ہیں اس کی عزت، احترام اور رتبہ سبھی خس و خاشاک کی مانند ہو جاتے ہیں :

" وہ خود بھی محسوس کرنے لگا کہ اس کی تحریریں اپنے ظاہری حسن اور رنگینی اور ظاہری گرمی کے باوجود نہایت پھیکی ہوتی جا رہی ہیں، کھوکھلی، بے روح، بے اثر .... اب جب کہ وہ سرمایہ دار بن چکا تھا اس کا قلم اور زیادہ زور کے ساتھ سرمایہ داروں کو گالیاں دیتا اور طبقاتی تفریق کی مذمت کرتا "

کہانی کا اور معنی خیز پہلو فنکار کی بیوی کا المیہ ہے ۔ بیوی کو ذلت کی زندگی بسر کرنی پڑتی ہے جب شوہر بیوی کے سامنے ہی دوسری عورت سے اظہارِ عشق کرے اور وہ صبر شکر کرنے پر مجبور ہو تو پھر عورت کے دل پر جو گزرتی ہے بھلا ایک عورت سے زیادہ اسے کون جان سکتا ہے ۔ ممتاز شیریں نے ایسی عورت کا المیہ پورے خلوص اور ہمدردی کے ساتھ بیان کیا ہے ۔ قابلِ تعریف بات یہ ہے کہ ایسے حساس موضوع پر قلم اٹھاتے ہوئے ممتاز شیریں نے جذباتیت سے کام نہیں لیا ۔

" دیدان کی پرواز ۔۔۔ بیاترچے " میں موضوع محبت کا ہے لیکن یہاں محبت ایک روحانی رشتہ ہے جو جسم کی آلائشوں سے پاک ہے ۔ آرٹسٹ کی بیوی محبت، انکساری، مشرقی حیا، وفا، سلیقے کے اعتبار سے ایک عورت ہے ۔ اس کے باوجود وہ اپنے شوہر کے لیے مکمل جذباتی ہم آہنگی کا وسیلہ نہیں بنتی اور رفتہ رفتہ وہ بیوی کو روزمرہ کے معمولات میں شامل کرنے لگتا ہے اور اس کا دل کسی اور کے لیے دھڑکتا ہے بیوی جو اپنا تمام سرمایہ اس پر نچھاور کر دیتی ہے، اس کے پیار کو ترستی ہے ۔ آرٹسٹ روحانی کرب سے دوچار ہوتا ہے لیکن اس کی ذہنی کشمکش اسے جنسی بے راہ روی اور آوارگی کی طرف مائل نہیں کرتی ۔ وہ اپنی تمام ذمے داریوں کو قبول کرتا ہے نہ بیاہتا شہناز کے لیے اپنی تڑپ اور پیار کا فن کی صورت میں ارتفاع کرتا ہے ۔ وہ جسمانی طور پر دور رہتے

ہونے بھی اس کے لیے وجدان کا سرچشمہ ہے :

" ناریل کے درختوں کے پیچھے سے چاند آہستہ آہستہ اُبھر آیا۔ پورا چاند کتنا دلکش تھا، لیکن کتنا دُور! شہناز بھی تو چاند ہے اور اس کی دسترس سے اتنی ہی دُور ... ! "

اوتھیلو کا موضوع ازدواجی زندگی میں پیدا ہونے والے جذباتی مسائل ہیں۔ کہانی ایک ایسے جوڑے کی ہے جن کی شادی ایک شدید جذباتی اُبال کے زیرِ اثر ہوتی ہے لیکن بہت جلد جذبات کی حدت ٹھنڈی پڑ جاتی ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے سے بیگانہ، اپنے اپنے دوستوں کی محفل میں رنگ رلیاں مناتے ہیں لیکن روحانی خوشی ان سے کوسوں دُور ہے۔

" دیپک راگ " کا یہ حصہ خاصا سطحی ہے اور اس پر معلمانہ رنگ چڑھا ہوا ہے۔ افسانہ نگار کی توجہ ایک سوچے سمجھے انجام پر مرکوز ہے یہی وجہ ہے کہ پلاٹ تصنع کا شکار ہو گیا ہے اور کرداروں کا باطن غیر واضح رہ گیا ہے۔

" دیپک راگ " کا تفصیلی جائزہ اس بات پر شاہد ہے کہ اسے ایک افسانہ سمجھ کر نہیں سراہا جا سکتا الگ الگ صرف دو حصے یعنی " جوار بھاٹا " اور " نغمہ کی موت " قابلِ اعتنا ہیں۔ ان میں صحیح افسانوی رنگ موجود ہے۔ باقی تمام حصے سطحی ہیں۔ ان سے ممتاز شیریں کی محنت تو مترشح ہے لیکن فن کارانہ بے ساختگی مفقود ہے۔

ہر قابلِ قدر افسانہ نگار مخصوص تجربات اور مشاہدات کو PERISCOPE بنا کر حیاتِ انسانی کے بارے میں اپنے وژن کا اظہار کرتا ہے۔ ممتاز شیریں نے چند ایک اچھے افسانے لکھے ہیں لیکن بحیثیت مجموعی وہ نرگسیت اور مطالعے کے مضر اثرات سے باہر نہیں نکل سکی۔ اس کے افسانے وسیع تر زندگی کے کیف و کم کے نظارے کے لیے PERISCOPE کا کام نہیں دیتے۔ تکنیک کے تجربات بھی اس کے ہاں کامیاب نہیں۔ ●●

سلیم شہزاد

ممتاز شیریں کی تنقید

ممتاز شیریں کی تنقید اس صدی کی چھٹی دہائی کے اوائل میں جتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی دیتی ہے ان سے پہلے یا ان کے عصر میں تو کیا ان کے بعد یعنی آج لکھی جانے والی جدید افسانے کی جدید تنقید بھی اتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی نہیں دیتی۔ تنقیدی فکر و شعور کے انضباط اور تنقیدی لہجے کے اعتبار سے ممتاز شیریں کو اردو افسانوی تنقید میں ایک معیار اور مقام پر فائز کر دیا ہے۔ مغربی فکشن اور اس کی تنقید کے مطالعے کے اثرات نہ صرف ان کی تخلیقی کاوشوں پر بلکہ بالخصوص ان کی تنقید پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضامین میں مغربی خیالات اور تصورات کا جا بجا اظہار بھی کیا ہے۔ لیکن یہ اس لیے نہیں ہے کہ اسے اپنے وسیع تر مطالعے کا اعلامیہ بنا دیں۔ بلکہ اس سے فنکار اور ناقد ممتاز شیریں کے فن اور تنقیدِ فن کے تعلق سے خلوص کا اظہار ہوتا ہے، اور یہ خلوص اپنے حامل کو ایک ایسے فن کارانہ اضطراب میں مبتلا کر دیتا ہے جس کی آنچ اسے ترغیب دیتی رہتی ہے کہ اپنی زبان میں خود بھی کوئی ایسی فنی یا تنقیدی مثال پیش کرے جیسی اس نے فن اور تنقید کے عالمی تناظر میں دیکھی ہے۔ یہ عمل تقلید نہیں، فن کار اور ناقد کے عملی طور پر سرگرم ہونے کا ثبوت ہے اور ممتاز شیریں کی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ فن کارانہ خلوص اور تخلیقی اضطراب، یقیناً مغربی ادب کے مطالعے نے ممتاز شیریں کے ان اوصاف کو جلا دی ہے، انہیں واضح طور پر ایک تجربہ پسند فن کار اور ناقد کے روپ میں متعارف کراتے ہیں۔ افسانوی بیانیے کی مختلف النوع تکنیکیں ہوں کہ افسانے میں شاعرانہ خود کلامی کی آمیزش، فنی اظہار کسی سیاسی نظریے کی اشاعت کے لیے اخذ کیا گیا ہو کہ اس کے ذریعے فلسفے اور نفسیات کی گتھیاں سلجھائی گئی ہوں، افسانے کی معنویت اسطوری فکر سے متلازم ہو کہ اس کے پردے میں افسانہ فسادات یا جنگ کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کرتا ہو، ممتاز شیریں اس صنف کے ہر طریق کار کا خیر مقدم کرتی نظر آتی ہیں اور اس تعلق سے وہ صرف

پریم چند، حسن عسکری، غلام عباس، احمد علی، عزیز احمد، قدرت اللہ شہاب، حیات اللہ انصاری، ممتاز مفتی، بیدی، قرۃ العین حیدر، منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر اور انتظار حسین وغیرہ کی تخلیقی کاوشوں کو سراہتی بلکہ واحدہ تبسم کے افسانوں کی بھی ایک خاص معاشرتی رخ کی پیش کش کے سبب پذیرائی کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں نے اپنے طویل مقالے "تکنیک کا تنوع" میں افسانوی اظہار کی متعدد جہات پر روشنی ڈالی اور مغربی فکشن میں بیان کی جو تجرباتی تکنیکیں انہوں نے دیکھی تھیں انہیں اردو کے بعض اہم افسانوں میں دریافت کیا ہے اور اگرچہ دریافت کا یہ عمل ایسا کوئی بڑا تنقیدی یا تخلیقی کارنامہ نہیں، کیوں کہ جن تکنیکات کو انہوں نے اپنے تجزیئے کا معمول بنایا ہے ان کے خالق بالراست مغربی افسانوی تکنیکوں سے متاثر ہو کر اردو میں انہیں رائج کرنے کے لیے کوشاں تھے، ممتاز شیریں کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ دریافت شدہ حقائق کی روشنی میں انہوں نے تکنیک کی تعریف متعین کی:

" فن کار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔

اور اردو فکشن میں اظہار کے طریق ہائے کار کو ایک مخصوص فنی نظام یا فن کارانہ نظریاتی اصول میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے (اگرچہ ان کا یہ عمل خاصا مبہم ہے) پھر ان کا یہ اقدام یہیں تک محدود نہیں کہ صرف آزاد تلازمۂ خیال، شعور کی رو، سہ بعدی بیان، اتحاد زماں و مکاں، علامتیت اور مکتوبی اور مکالماتی افسانوی اظہار کی مثالوں کے ساتھ توضیح و تشریح کر دی جائے بلکہ بعض تکنیکوں کی حامل مخصوص اردو اور غیر اردو تخلیقات کے طول طویل تجزیے مثلاً قدرت اللہ شہاب کے افسانے "یا خدا" اور راب گریے کے اینٹی ناول "رقابت" کے تجزیے ممتاز شیریں کی تنقیدی بصیرت، فن کارانہ خلوص اور تخلیقی اضطراب کے غماز بن گئے ہیں آج تک کی افسانوی تنقید جن کی دوسری مثال مشکل ہی سے پیش کر سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ تجربہ پسندی اور تنقیدی فکر و شعور کے تقابلی، تجزیاتی اور تاثراتی رجحان کی بنا پر ممتاز شیریں اردو افسانوی تنقید میں ایک ممتاز درجے پر فائز ہیں۔

تنقید کا تقابلی رجحان ممتاز شیریں کے مقالات "طویل مختصر افسانہ" اور "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" سے واضح ہوتا ہے جن میں اول الذکر مقالہ ہیمنگوے، ساگاں، مام، راب گریے، اشروڈ، مینسفیلڈ، مان اور جوائس جیسے مغربی فکشن رائٹرز کے ساتھ غلام عباس، حسن عسکری، عزیز احمد، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، احمد علی، اور خود مصنفہ کے اپنے افسانوں کی فنی طوالت، اظہار کی تکنیک اور مواد و موضوع

سے بحث کرتا اور ثانی الذکر بیدی کو چیخوف سے، منٹو کو موپساں سے، احمد علی کو کافکا سے، عزیز احمد کو زولا اور لارنس سے اور قرۃ العین حیدر کو ورجینیا وولف سے، متاثر بتاتا ہے۔ ان شخصی اور شخصیتی تاثرات کے علاوہ مغربی افسانے (روسی، انگریزی، اور فرانسیسی) کے فنی اظہار کے زاویوں سے بھی اردو افسانہ جس طرح متاثر ہوا ہے، ممتاز شیریں بڑی باریک بینی سے اس کا جائزہ لیتی ہیں اور یہ باریک بینی ظاہر ہے کہ ان کی تجزیاتی فکر کا نتیجہ ہے۔

بڑی حد تک سیاسی، سماجی، ادبی، اور کچھ حد تک اخلاقی اور مذہبی نظریات سے بحث کرنے والے مقالات ("ترقی پسند ادب"، "سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی"، پاکستانی ادب کے چار سال" اور "فسادات پر ہمارے افسانے") میں بھی ممتاز شیریں کشادہ ذہن وفکر کی حامل شخصیت کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ ترقی پسند ادب یا تحریک کا نام سن کر وہ اپنے بعض ہمعصر ناقدین کی طرح چراغ پا نہیں ہوتیں، ادب و فن کے توسط سے سیاسی یا سماجی نظریے کے اظہار کو بھی وہ معیوب نہیں سمجھتیں، اگر یہ وقت کی ضرورت اور ادب کا تقاضا ہو اور نظریات و افکار کے ادب پر اطلاق کو اسی حد تک قابلِ قبول خیال کرتی ہیں کہ جس حد تک ادب ادب رہے۔ ان پہلوؤں کے تعلق سے وہ کہتی ہیں:۔

"ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس تحریک کے زیرِ اثر اردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے، وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے، ادب ہے؟" (ترقی پسند ادب)

"زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضرور رہے۔ یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی IDIOLOGY کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔" (سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی)

"فسادات نہ صرف تخلیقی تحریروں کا بلکہ بحث کا موضوع بھی بنے رہے۔ ایک اہم ادبی سوال یہی تھا کہ اس موضوع پر ادب پیدا بھی ہو سکتا ہے یا نہیں؟"

(پاکستانی ادب کے چار سال)

"فسادات پر ہمارے افسانے" میں ممتاز شیریں ۱۹۴۷ء کے واقعے کے بعد ہند و پاک میں اُٹھ کھڑے ہونے والے فسادات کو موضوع بنا کر لکھے گئے افسانوں پر جب رقمطراز ہوتی ہیں تو ان کا فنکار ذہن اور ان کی تجزیہ اور تجربہ پسند فکر اس قسم کی تحریروں میں بھی، جس پر سماجی اور نظریاتی عوامل خاصے اثر انداز نظر آتے ہیں، اظہارِ فن کی

تکنیکوں پر تقابلی اور تجزیاتی بحث کے راستے تلاش کرتی ہے اور کرشن چندر سے اس موضوع پر زیادہ تر افسانے انھیں فارمولا ٹائپ، غیر متوازن، جانبدار اور صحافیانہ نظر آتے ہیں ۔ افسانہ "پشاور ایکسپریس" انھیں پسند آتا ہے۔ اس بات کے اظہار میں وہ چوکتیں نہیں کہ "تقسیم" کے المیے میں مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کے تعلق سے کرشن چندر نے حقیقت حال کے اظہار سے روگردانی کی ہے :

"کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں
کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوئی ہے جو پناہ گزینوں اور شرنارتھیوں کو لیے پاکستان سے
بھی گزرتی ہے اور ہندوستان سے بھی۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود
ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے اور غلط پلڑا ـــــــــ کیوں کہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے
بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔"

تنقید کا تقابلی انداز مصنفہ کے دو مفصل تجزیاتی مضامین "یا خدا" اور "کشمیر اداس ہے" میں بھی در آیا ہوا نظر آتا ہے۔ "یا خدا" (مصنف قدرت اللہ شہاب) چوں کہ فساد میں عورت کے المیے پر لکھا گیا افسانہ ہے اس لیے کرشن چندر کے افسانے "ان داتا" سے متقابل ہے اور "کشمیر اداس ہے" (محمود ہاشمی کا رپورتاژ) کو بھی کرشن چندر کے رپورتاژ "پودے" سے متقابل کیا گیا ہے۔ ان تقابلات کے ضمن میں ممتاز شیریں نے فسادات اور جنگ کے موضوع کو ادب کے موضوع کی حیثیت سے دیکھا اور جانچا اور رپورتاژ کی صنفی حیثیت سے بحث کی ہے

"فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں، ٹھوس ہوں تو ان
کا اثر دیرپا ہوگا۔ صرف اس وقت کے فسادات کی روک تھام ہی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ یہ آئندہ
بھی نہ ہونے پائیں۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ ادیبوں
کی کمزور آواز اس جنوں خیز منافرت اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سنی جا سکتی ہے !
کیا ادیبوں کے افسانے، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں ؟" (یا خدا)

"رپورتاژ کا وصف ہی یہ ہے کہ اس میں حقیقی، گزرے ہوئے واقعات ہوں
اور وہ سادگی سے اس طرح بیان کیے جائیں جیسے کہ وہ گزرے ہوں ـــــــــ
ـــــــــ رپورتاژ میں رنگ آمیزی مجرمانہ بن جاتی ہے ۔" (کشمیر اداس ہے)

مصنفہ ایک مقام پر "کشمیر اداس ہے" کو ڈائری بھی کہہ گئی ہیں جبکہ یہ رپورتاژ ہے مختلف ادبی اظہار کی حامل چیز ہوتی ہے

سے بحث کرتا اور ثانی الذکر سیدی کو چیخوف سے، منٹو کو موپساں سے، احمد علی کو کافکا سے، عزیز احمد کو زولا اور لارنس سے اور قرۃ العین حیدر کو ورجینیا وولف سے متاثر بتاتا ہے۔ ان شخصی اور شخصیتی تاثرات کے علاوہ مغربی افسانے (روسی، انگریزی، اور فرانسیسی) کے فنی اظہار کے زاویوں سے بھی اردو افسانہ جس طرح متاثر ہوا ہے، ممتاز شیریں بڑی باریک بینی سے اس کا جائزہ لیتی ہیں اور یہ باریک بینی ظاہر ہے کہ ان کی تجزیاتی فکر کا نتیجہ ہے۔

بڑی حد تک سیاسی، سماجی، ادبی، اور کچھ حد تک اخلاقی اور مذہبی نظریات سے بحث کرنے والے مقالات ("ترقی پسند ادب"، "سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی"، پاکستانی ادب کے چار سال" اور "فسادات پر ہمارے افسانے") میں بھی ممتاز شیریں کشادہ ذہن و فکر کی حامل شخصیت کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ ترقی پسند ادب یا تحریک کا نام سن کر وہ اپنے بعض ہمعصر ناقدین کی طرح چراغ پا نہیں ہوتیں، ادب و فن کے توسط سے سیاسی یا سماجی نظریے کے اظہار کو بھی وہ معیوب نہیں سمجھتیں، اگر یہ وقت کی ضرورت اور ادب کا تقاضا ہو اور نظریات و افکار کے ادب پر اطلاق کو اسی حد تک قابلِ قبول خیال کرتی ہیں کہ جس حد تک ادب ادب رہے۔ ان پہلوؤں کے تعلق سے وہ کہتی ہیں:۔

> "ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس تحریک کے زیرِ اثر اردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے، وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے، ادب ہے؟" (ترقی پسند ادب)
>
> "زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضرور ہے۔ یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی IDIOLOGY کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔" (سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی)
>
> "فسادات نہ صرف تخلیقی تحریروں کا بلکہ بحث کا موضوع بھی بنے رہے۔
> ایک اہم ادبی سوال یہی تھا کہ اس موضوع پر ادب پیدا بھی ہو سکتا ہے یا نہیں؟"
> (پاکستانی ادب کے چار سال)

"فسادات پر ہمارے افسانے" میں ممتاز شیریں ۱۹۴۷ء کے واقعے کے بعد ہند و پاک میں اٹھ کھڑے ہونے والے فسادات کو موضوع بنا کر لکھے گئے افسانوں پر جب رقمطراز ہوتی ہیں تو ان کا فنکار ذہن اور ان کی تجزیہ اور تجزیہ پسند فکر اس قسم کی تحریریں بھی، جس پر سماجی اور نظریاتی عوامل خاصے اثر انداز نظر آتے ہیں، اظہارِ فن کی

تکنیکوں پر تقابلی اور تجزیاتی بحث کے راستے تلاش کرتی ہے اور کرشن چندر سے اس موضوع پر زیادہ تر افسانے انہیں فارمولا ٹائپ، غیر متوازن، جانبدار اور صحافیانہ نظر آتے ہیں۔ افسانہ "پشاور ایکسپریس" انہیں پسند آتا ہے۔ اس بات کے اظہار میں وہ چوکتیں نہیں کہ "تقسیم" کے المیے میں مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کے تعلق سے کرشن چندر نے حقیقت حال کے اظہار سے روگردانی کی ہے:

"کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوئی ہے جو پناہ گزینوں اور ریفیوجیوں کو لیے پاکستان سے بھی گزرتی ہے اور ہندوستان سے بھی۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے اور غلط پلڑا ——— کیوں کہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔"

تنقید کا تقابلی انداز مصنفہ کے دو مفصل تجزیاتی مضامین "یا خدا" اور "کشمیر اداس ہے" میں بھی در آیا ہوا نظر آتا ہے۔ "یا خدا" (مصنف قدرت اللہ شہاب) چوں کہ فسادمیں عورت کے المیے پر لکھا گیا افسانہ ہے اس لیے کرشن چندر کے افسانے "ان داتا" سے متقابل ہے اور "کشمیر اداس ہے"۔ (محمود ہاشمی کا رپورتاژ) کو بھی کرشن چندر کے رپورتاژ "پودے" سے متقابل کیا گیا ہے۔ ان تقابلات کے ضمن میں ممتاز شیریں نے فسادات اور جنگ کے موضوع کو ادب کے موضوع کی حیثیت سے دیکھا اور جانچا اور رپورتاژ کی صنفی حیثیت سے بحث کی ہے

"فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں، ٹھوس ہوں تو ان کا اثر دیرپا ہوگا۔ صرف اس وقت کے فسادات کی روک تھام ہی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ یہ آئندہ بھی نہ ہونے پائیں۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ ادیبوں کی کمزور آواز اس جنون خیز منافرت اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سنی جا سکتی ہے! کیا ادیبوں کے افسانے، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں؟" (یا خدا)

"رپورتاژ کا وصف ہی یہ ہے کہ اس میں حقیقی، گزرے ہوئے واقعات ہوں اور وہ سادگی سے اس طرح بیان کیے جائیں جیسے کہ وہ گزرے ہوں ——— ——— رپورتاژ میں رنگ آمیزی مجرمانہ بن جاتی ہے۔" (کشمیر اداس ہے)

مصنفہ ایک مقام پر "کشمیر اداس ہے" کو ڈائری بھی کہہ گئی ہیں جبکہ یہ رپورتاژ سے مختلف ادبی اظہار کی حامل چیز ہوتی ہے

یہ ڈائری اس وقت لکھی گئی تھی جب کشمیر میں آگ لگ چکی تھی۔

۱۹۶۳ء میں مطبوعہ ممتاز شیریں کی افسانوی تنقیدی تحریروں کے مجموعے "معیار" میں دو مضامین منٹو کے فن کا احاطہ کرتے ہیں جن پر آگے بحث آتی ہے۔

(۲)

ناول اور افسانے کی بیانیہ تکنیک کی تعریف کے تعین، مغربی فکشن میں مستعمل مختلف تکنیکوں کے تعارف، ان پر مشتمل تخلیقی فن پاروں کے تجزیے، اردو میں ان سے مشابہ یا انھیں تکنیکوں کی دریافت اور ان کی حدود اور وسعتوں پر سیر حاصل بحث کے بعد ممتاز شیریں نے تکنیک کی اقسام کا جو نقشہ بنایا ہے وہ اس طرح ہے :-

۱۔ صیغے کے لحاظ سے : ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (الف) صرف تصویر کشی یا بیان

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔

شق اول کی مشتملات سے جو قواعدی زمانے اور ضمائر کے ناموں کے سوا کچھ نہیں کوئی افسانوی تکنیک تشکیل نہیں پا سکتی اور نہ اس کی مثال ہی مصنفہ نے اپنے مقالے میں کہیں فراہم کی ہے۔ افسانہ بالعموم لسانی اظہار کا صیغۂ ماضی بروئے کار لاتا ہے، شاذ صورتوں میں یہ حال اور مستقبل کی طرف بھی رجوع کرتا ہے لیکن افسانے کی زبان میں قواعدی زمانوں کا یہ فرق کوئی تکنیک کس طرح تشکیل دے سکتا ہے؟ فلسفۂ زماں کے تناظر میں البتہ افسانوی اظہار کی تکنیک متشکل کی جا سکتی ہے، ممتاز شیریں نے ماضی، حال اور مستقبل کی ایک دوسرے پر اثر آفرینی اور ان کے ادغام کے تصورات کی بنیاد پر جس کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے تکنیکی نظام میں آکر یہ تصورات مبہم ہو گئے ہیں، اسی طرح ضمیروں کا فرق افسانہ بیان کرنے والے راوی سے مختص ہوتا ہے نہ کہ اسے بالذات کوئی تکنیک سمجھنا درست ہے مثلاً ہم یہ نہیں کہتے کہ "پشاور ایکسپریس" صیغہ متکلم کی تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے۔

شق دوم (الف) میں رکھی گئی تکنیک حرف عطف "یا" کے دائیں سے یا بائیں سے ابہام کے سوا کچھ نہیں سمجھاتی کیوں کہ "صرف تصویر کشی" اگر افسانے کی کوئی تکنیک ہے تو مصنفہ کا یہ خیال منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ

محل نظر ٹھہرتا ہے اور "بیان" جیسا مجرد لفظ، افسانے میں جس کی تکنیکوں کی کارفرمائی پر مصنفہ نے تنقیدی

زور صرف کر دیا ہے، بذاتِ خود افسانے کی تکنیک تو ہو ہی نہیں سکتا کیوں کہ بیان افسانے کا بنیادی وصف ہے۔ (اسے بذاتِ خود مصنف افسانہ کا مترادف بھی سمجھا جا سکتا ہے) "مکالمہ" اور "عمل" البتہ جدا جدا یا امتزاجی صورت میں (مصنفہ نے کہا ہے کہ اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے) کسی حد تک افسانوی اظہار کی تکنیکیں ہو سکتی ہیں۔

(ج) کے تحت آنے والی تکنیک "صرف گفتگو یا مکالمہ" (ب) کے مکالمے کے مترادف ہے۔ اس لیے اس تقسیم میں حشو کی حیثیت رکھتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو تکنیکیں اس مقالے میں متعارف کرائی گئی ہیں اس تقسیم میں ان کا ذکر موجود نہیں چناں چہ اس تقسیم کا جواز ؟ اسی طرح مواد، موضوع اور تکنیک کے فرق کو برتن سازی کی مثال سے واضح کرنے کے باوجود ممتاز شیریں ان کے فرق اور ان کی انفرادی شناخت کو دور تک واضح رکھنے میں ناکام ہیں۔ مثلاً وہ کہتی ہیں کہ تاج محل کا مواد سنگِ مرمر ہے اس لیے تاج محل تاج محل ہے، اینٹیں اگر اس عمارت کے مواد کا کام کرتیں تو اس میں نفاست، نزاکت اور فنکارانہ لطافت کے اوصاف نہ ہوتے۔ گویا اچھے مواد اور اچھی تکنیک سے ایک اچھی عمارت بن گئی لیکن اس مثال کے فوراً بعد وہ کہتی ہیں کہ صرف مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی اور یہ کہ:

> "کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے ایک افسانہ تخلیق کر سکتا ہے، وہ بلند عظیم اور گہرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالی شان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے۔" (تکنیک کا تنوع)

وغیرہ۔ یہاں مواد اور موضوع کا فرق مٹ گیا ہے۔ اگر موضوع ہی مواد ہے (اور وہ نہیں ہے جیسا کہ خود مصنفہ بھی اسے تسلیم کرتی ہیں) تو اینٹوں کا تاج محل سنگِ مرمر کے تاج محل کے معیار کو پہنچ سکتا ہے لیکن اپنی مثال میں ممتاز شیریں اس سے انکار کر چکی ہیں پھر یہ تضاد چہ معنی دارد؟

مختصر مقالہ "رجحانات کا دائرہ" رمزیت، فنطاسی، تمثیل، اظہاریت، شعور کی رو اور سر رئیلزم کو مشرق و مغرب میں فکشن کے اظہار کے رجحانات کی طرح پیش کرتا ہے لیکن یہی رجحانات "تکنیک کا تنوع" میں فکشن کے اظہار کی تکنیکوں کے طور پر بیان کیے گئے ہیں گویا مواد و موضوع کی طرح رجحان اور تکنیک میں بھی کوئی فرق نہیں پایا جاتا؟ اور اگر یہ دو مختلف مظاہر ہیں تو ان میں رجحان کیا اور تکنیک کون سی ہے؟ ممتاز شیریں یہ فرق واضح نہیں کر سکی ہیں۔ راقم کا خیال ہے کہ تکنیک رجحان بن سکتی ہے جیسا

کہ آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک جدید ناول نگاری کا رجحان بن گئی ہے، لیکن رجحان کو تکنیک نہیں کہا جا سکتا۔

"طویل مختصر افسانے" یعنی مختصر افسانے اور ناولٹ کے بیچ پائی جانے والی افسانے کی ہیئت کو افسانے کی دیگر ہیئتوں سے ممیز کرنے کے لیے ممتاز شیریں مغرب میں لکھے گئے طویل مختصر افسانوں کی طرف زیادہ متوجہ نظر آتی ہیں کیوں کہ اردو میں (جس زمانے میں یہ مقالہ تحریر کیا گیا تھا) اس قسم کی تخلیقات کمیاب ہی کہی جا سکتی ہیں۔ ویسے مقالے کا تقابلی انداز غیر متوازن ہونے کے باوجود مشرق و مغرب کے فکشن کے ابعاد کو خوب واضح کرتا ہوا ہے چاہے اس میں بھی مصنفہ نے جا بجا "تکنیک" پر اظہار خیال کیا ہو۔

تقابلی تنقید ایک ہی صنف ادب میں دو (یا زائد) فنکاروں کی مختلف تخلیقات کو اپنا معمول بناتی اور اس مخصوص صنف اور اس کے اظہار کی تکنیک اور اسلوب کی جانچ پرکھ سے فنکاروں کے ادبی اور ان کی تخلیقات کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ "مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر" میں ممتاز شیریں نے انہیں خطوط پر عمومی مغربی افسانے کی اردو افسانے پر تاثر آفرینی کے ساتھ ساتھ چیخوف اور موپساں کے اثرات بیدی اور منٹو کی تخلیقات پر دریافت کیے ہیں۔ "تکنیک کا تنوع" کی طرح مذکورہ مقالے کو بھی مصنفہ کا اہم مقالہ شمار کیا جا سکتا ہے۔

جب یہ ایک مسلمہ تنقیدی حقیقت ہے کہ چیخوف اور موپساں دنیا کے عظیم فنکار ہیں تو تقابلی نقاد کا یہ فرض نہیں ہوتا کہ دونوں کی عظیم تخلیقات میں بھی عظمت کا فرق دریافت کرنے لگ جائے جیسا کہ ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> "اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں کو رکھا جائے اور دوسری طرف موپساں کے اچھے افسانوں کو تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے۔"

چیخوف اور موپساں کے مقالے میں محولہ افسانوں سے قطع نظر اگر بیدی کے "متھن" اور منٹو کے "بو" کی مثالیں لی جائیں تو کیا ان کی فنی عظمت میں واقع فرق دریافت کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے؟ تقابلی تنقید کے عمل کے بعد جب متقابل فنکاروں کی عظیم تخلیقات دریافت ہو جائیں تو تقابل کا عمل ختم ہو جاتا ہے اگر یہ عمل روکا نہ گیا تو آپ کسی معیار کو پہنچ ہی نہ سکیں گے جو اس قسم کی تنقید کا مقصد ہوتا ہے۔

"منفی ناول کی ایک مثال" میں ممتاز شیریں کا تجزیہ اور تجزیہ پسند ذہن پوری طرح واضح ہوا ہے۔ راب گرییے کے ناولٹ "رقابت" (JEALOUSY) کے تجزیے کی تمہید میں وہ رقمطراز ہیں:

> "یہ کتاب پڑھنے سے پہلے میں نے اس پر کوئی تنقید نہیں پڑھی تھی (اور نہ اب پڑھی ہے، یہ تجزیہ اور تنقید میں اپنی طرف سے پیش کر رہی ہوں) لہٰذا صاف اور

تازہ ذہن سے اس کا اثر قبول کیا تھا اور اس ناول کی بھول بھلیاں میں سے راہ نکالنے اور اس کے "جگ سامنے" خود عمل کرنے میں مجھے بڑا ہی مزا آیا تھا۔"

اینٹی ناول یا منفی ناول کا تعارف ممتاز شیریں نے ان الفاظ میں کرایا ہے:

"فرانس میں، ناول میں چونکا دینے والے تجربات کرنے والے نئے اسکول کی قیادت راب گریے نے کی ہے ــــــ ان ناولوں نے ناول کی ہیئت اور دوسری روایتوں کو سرے سے توڑ ڈالا ہے ــــــ ان ناولوں کا ہیرو بھی اینٹی ہیرو ہے بے نام ونشان ــــــ نیم مجذوب ــــــ قابل رحم مضحکہ خیز، فالج زدہ معطل وجود ــــــ خارجیت ان (ناولوں) کا فنی اصول ہے ــــــ تاہم یہ ناقابلِ فہم ہیں۔"

تقابل اس مقالے میں برائے نام ہے اور وہ بھی راب گریے ہی کے ایک اور ناول سے البتہ ناول کا قدم بہ قدم، منظر بہ منظر اور شے بہ شے تجزیہ اس مقالے کی نمایاں خصوصیت بن گیا ہے، اور اس کے معنی کی کھوج مصنفہ کے لیے "خزانے کی تلاش" کے کھیل کی طرح دل چسپ یا اس کے مترادف ہے۔ مگر وہ اپنی ذاتی پسند کے باوجود اختتام پر اینٹی یا تجرباتی ناول کے مستقبل کے تعلق سے کہتی ہیں کہ "یہ دقت پسند، صبر آزما منفی تحریریں نیا ملمع اتر جانے پر کہاں تک زندہ رہیں گی، اس کا انحصار ان کے اندرونی جوہر پر ہے"۔ اس جملے میں اردو میں اینٹی ناول لکھنے والوں (بشمول راقم) کے لیے ایک سبق ہے۔

اردو کی واحد باقاعدہ LADY CRITIC ممتاز شیریں جس زمانے میں تنقید لکھنے میں معروف تھیں اردو کی واحد باقاعدہ ادبی تحریک اپنے زوروں پر تھی اور نئے با صلاحیت فنکاروں پر جال ڈالے جا رہے تھے کہ اس تحریک کا ایک حصہ بن جائیں۔ ممتاز شیریں اس فکری عمل و ردِ عمل کی حاوی کیفیات کے زیر اثر ترقی پسند ادب اور تحریک کے تعلق سے گومگو کی صورت حال سے دوچار[۲] نظر آتی ہیں جس کی مثال میں ان کے مقالے "ترقی پسند ادب" کا نام لیا جا سکتا ہے۔ اس میں وہ مذکورہ ادب کی من چاہی تعریف متعین کرتی ہیں جس کے مطابق صرف ترقی پسند ادب حقیقت نگاری کا ادب نہیں بلکہ ہر دور میں یہ ادبی مظہر پایا جاتا رہا ہے۔ بعض لوگ اگر ترقی پسندی کو مارکسیت کے مترادف اور اشتراکی نظام کی تشکیل کو اس کی آخری منزل سمجھتے ہیں تو ممتاز شیریں کو ایسا نظریۂ ادب تنگ دامانی نظر آتا ہے مگر حقیقت حال تو وہی ہے جو "بعض لوگ" سمجھتے ہیں اس میں بھلے ہی ان کا سامنا تنگ دامانی سے

جو اسی تنگ داماں ادب کے متعلق پھر مصنفہ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے :

" اس میں شک نہیں کہ اس تحریک کے زیر اثر ہندوستان میں بھی اچھا ادب (خصوصاً افسانوی ادب ـــــــ) پیدا ہوا ہے جو کسی بھی ملک کے ترقی پسند ادب کے مقابلے میں پیش کیا جا سکتا ہے "

اور "پاکستانی ادب کے چار سال" میں ان کا یہ فیصلہ بھی قابلِ توجہ ہے :

" ترقی پسندوں کے ہاں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس کی کوئی ادبی وقعت اور پایہ ہو ـــــــ تنگ نظری اور عصبیت سے تحریک تیزی سے زوال پذیر ہو گئی ہے "

تحریک کی حمایت میں لکھتے ہوئے وہ یک بیک مقصدی ادب اور پروپگنڈے کے خلاف ہو جاتی ہیں جبکہ ان کے بغیر تحریک کا تصور ہی محال ہے۔ کبھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بے مقصد ادب کا پروپگنڈا کر رہی ہیں۔ (تجرباتی اور تجریدی فکشن میں ان کی دلچسپی اس کی غماز ہے) اور کبھی وہ ادب کو "رجائی پیغام" اور "اثباتی اور تعمیری اقدار" پیش کرنے کا ذریعہ بنانا ضروری خیال کرتی ہیں۔ یہ مقصدیت ہے جو ترقی پسندوں کی اشتراکی مقصدیت سے کسی قدر مختلف ضرور ہے لیکن اسی قدر شدید اور انتہا پسند۔ وہ چاہتی ہیں کہ ترقی پسند ادب میں سنجیدگی، توازن اور اعتدال کی خوبیاں پیدا ہوں۔ غرض ہے کہ اس مقصد کے لیے ترقی پسندی کو کسی اور نظریے سے ہاتھ ملانا پڑتا کیونکہ توازن اور اعتدال دو انتہاؤں کے بیچ ہی پیدا ہو سکتے ہیں اور اشتراکیت کے پروپگنڈے کے تعلق سے تو بہرحال ترقی پسند سنجیدہ ہی تھے۔

"سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی" پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ممتاز شیریں ترقی پسند تصورات سے بہرحال دستکش ہو گئی ہیں، مثلاً وہ کہتی ہیں :

" ادیب کا کام لکھنا ہے ـــــــ لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام سر انجام نہیں پا سکتا "

" جبر" ادب پیدا نہیں کر سکتا، جب تک ادیب بے ساختگی سے، آزادی سے نہیں لکھتا، ادبی تخلیق ناممکن ہے "

" تخیل" قید میں بار آور نہیں ہو سکتا، جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے، ادب مر جاتا ہے "

" ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد

کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹتا ہے۔"

ان سب باتوں کے باوجود مصنفہ ادب کی تخلیق کے لیے فن کار کی زندگی سے وابستگی کو ناگزیر قرار دیتی ہیں۔ اسی ضمن میں وہ سیاست کو بھی زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے اور ادب کے موضوع کے طور پر قبول کرتی ہیں اور اس کے اظہار میں قباحت نہیں محسوس کرتی ہیں۔ مذکورہ مقالے میں فن برائے فن اور فن برائے زندگی کی انتہاؤں کو بحث میں لایا گیا اور پہلے تصور کی تکذیب اور تردید کی گئی ہے۔ اس کا پہلا ہی جملہ یہ کہتا سنائی دیتا ہے:

"جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو وہ چیز صرف اپنی خاطر باقی نہیں رہتی، اس کا کچھ نہ کچھ مصرف ضرور نکل آتا ہے اسی لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔"

اور اسے پڑھ کر "تکنیک کا تنوع" میں مولا انور کے افسانے کا یہ جملہ یاد آجاتا ہے:

"خطِ استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں مجھے تو یہ گپ معلوم ہوتی ہے۔"

انور کی طرح ممتاز شیریں اس ادبی حقیقت کو کیوں جھٹلا رہی ہیں کہ ادب برائے ادب کا تصور بھی ایک شعوری تصور ہے، خودنمودہ نہیں، کوئی ڈھکوسلا نہیں، اور اگر یہ شعوری تصور ہے تو اس کا کچھ نہ کچھ مصرف بھی ضرور ہے۔ مصنفہ جن تجرباتی افسانوں اور ناولوں کی دلدادہ ہیں وہ زیادہ تر اس تصور کی ذیل میں آتے ہیں، لیجیے نکل آیا مصرف۔

"پاکستانی ادب کے چار سال" پر ممتاز شیریں نے جتنا طویل اور جس پایے کا مقالہ سپردِ قلم کیا ہے، اس کا ساتواں حصہ بھی "پاکستانی ادب" کے چالیس سالہ انتخاب کے سیکڑوں صفحات کی جلدوں کے مرتبین اپنے انتخاب کے لیے نہیں لکھ سکتے ہیں، پھر یہ مقالہ چار سال کے عرصے میں تخلیق کیے گئے نمائندہ پاکستانی ادب پر صرف تبصرہ ہی نہیں اس میں مصنفہ کی تجزیاتی اور تقابلی فکر نے ادب کے بعض اہم مسائل پر روشنی ڈالی اور ان کے حل کی مخلصانہ جستجو بھی کی ہے۔ اس کا مطالعہ واضح طور پر یہ حقیقت بھی بیان کرتا ہے کہ اپنے پچھلے مضامین میں درج خیالات کی تکرار سے مصنفہ دامن بچا کر گزر نہیں سکی ہیں یعنی تکنیک، مواد و موضوع، ترقی پسندی، تجربہ پسندی، ادب اور ادیب کا سماج اور سماجی عوامل سے رشتہ، اس کی ذہنی آزادی یا اس پر مسلّط نظریاتی جبر وغیرہ کے مسائل یہاں بھی اپنی پچھلی صورتوں کے ساتھ در آئے نظر آتے ہیں۔ اس تکرار سے احتراز ضروری تھا یہ مقالہ پاکستانی کلچر، اردو کی ہمہ گیری، اسلامی اور ہندوستانی تصورات کے امتزاج اور ان کی ضرورت وغیرہ مسائل سے بھی بحث کرتا ہے جس پر ممتاز شیریں کے بعد یعنی گذشتہ دو دہائیوں میں اچھے خاصے مباحث وجود میں آچکے ہیں۔

"تکنیک کا تنوع" اور "مغربی افسانے کا اثر" کی طرح "فسادات پر ہمارے افسانے" کو بھی ممتاز شیریں کا اہم مقالہ قرار دیا جاسکتا ہے جس میں فسادات کی عرانی، سماجی، سیاسی، مذہبی، اور ادبی جہات پر تیز روشنی ڈالی گئی ہے، جو بتاتا ہے کہ تجربات اگر فرد کی ذات پر گزرتے ہیں تو ان کا بیان متاثر کن ہوتا ہے ورنہ دور کی آواز دور کی آواز ہوتی ہے:

"ہمیں گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں، فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا، اس لیے فسادات نے ہمارے ادب پر صرف اثر ہی نہیں ڈالا بلکہ ادب پر اس طرح چھاگئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔"

ممتاز شیریں بتاتی ہیں کہ جنگ اور فسادات خونریزی کے یکساں وصف کے باوجود تاثر آفرینی میں اختلاف رکھتے ہیں۔ "جنگ میں بہادری کا مظاہرہ ہوتا ہے، اپنے وطن سے محبت کا اور وطن کے لیے قربانی دینے کا جذبہ ہوتا ہے، لیکن یہاں (فسادات میں) تو قتل عام تھا، نہتے انسان جانوروں کی طرح ذبح کر دیے جاتے تھے" وغیرہ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فسادات بے مقصد تھے، مگر حقیقت یہ ہے کہ فسادی بھی اپنے "بلند آدرش" کے حامی ہوتے اور اس کی سربلندی کے لیے فسادات کی آگ بھڑکاتے ہیں یعنی جنگ اور فسادات کی خونریزی میں مقصد کی عظمت اور پستی کا فرق ہوتا ہے اور یہ فرق ہمارے لیے یعنی فسادات کے شکاروں کے لیے ہے، فسادی ذہن تو اپنے مقصد کی پستی کو بھی عظمت ہی تصور کرتا ہے بہرحال ممتاز شیریں نے اس مقالے میں مقصدی اور افادی ادب کے علمبرداروں کی اچھی خبر لی ہے، انھوں نے (مقصدی ادیبوں نے) جس خارمولائی طریقوں سے فسادات پر اظہار خیال کیا ہے وہ مصنفہ کے نزدیک ریاکاری کے سوا کچھ نہیں۔

اس مقالے کو تخصیصی رنگ دوسرے مقالے "یا خدا" میں ملتا ہے جو فسادات پر قدرت اللہ شہاب کے افسانے کا بھی عنوان ہے اور اس مقالے کے پندرہ میں سے صرف دو صفحات مذکورہ افسانے کو بحث میں لاتے ہیں، باقی صفحات میں فسادات والے مقالے میں محولہ افسانے پھر سے تنقید کی زد میں آگئے ہیں، جس سے مقالے میں تکرار کا عیب پیدا ہوگیا ہے۔ اسی طرح عملی اور تقابلی تنقید کی ایک اور مثال "کشمیر اداس ہے" پر لکھے گئے مقالے میں ملتی ہے جو کرشن چندر کے رپورتاژ "پودے" کی تنقید و تضحیک کے ساتھ فرحت اللہ بیگ کے تخیلی رپورتاژ "دہلی کی آخری شمع" کی تعریف و توصیف میں رطب اللسان ہے۔

---

(۴)

"معیار" کے مقالات اگر فرداً فرداً پڑھے جائیں تو ان میں ہر مقالہ انفرادی موضوع، اسلوب کی پختگی اور منضبط فکر کے تنقیدی اظہار کا نمونہ معلوم ہوگا مگر مجموعی صورت میں ان کا مطالعہ ایک مقالے کو دوسرے مقالے سے اس طرح مربوط کیا گیا ظاہر کرتا ہے کہ تصنیف میں ایک موضوعی تسلسل پیدا ہو جائے۔ راقم کے اس اظہار کو "معیار" کی کوئی قابلِ تعریف خصوصیت خیال کرنا مناسب نہیں کیوں کہ ممتاز شیریں کی اس تصنیف میں یہ خصوصیت خیال کی تکرار، اظہارِ خیال کے لیے مستعمل لسانی تعلقات یا تنقیدی زبان کی تکرار اور خیال کو مدلل بنانے والی مثالوں کی بھی تکرار سے پیدا ہو گئی ہے۔ مصنفہ نے ایک مقالے کا کوئی حصہ دوسرے مقالے میں اور دوسرے کا تیسرے مقالے میں شامل کر دیا ہے اور یقیناً یہ عمل غیر شعوری نہیں کہ ادب میں سب سے زیادہ شعوری عمل تنقید ہی کا عمل ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ممتاز شیریں نے یہ رویہ کیوں اختیار کیا؟ ناقد اپنی تحریروں میں کبھی اپنے کسی گذشتہ خیال کو دہراتا بھی ہے لیکن یہ کیا کہ اپنی تصنیف کے تمام مقالے ایک ٹکڑا دوسرے سے پیوست کر کے باہم مربوط کر دیے جائیں جبکہ شاذ صورتوں ہی میں ممتاز شیریں کے مقالے اس کے متقاضی نظر آتے ہیں بلکہ شاید اس پیوند کاری کی ضرورت ہی نہیں رکھتے۔

ناقد کا تنقیدی عمل اپنی تحریروں کے تعلق سے ایسا تو نہیں ہوتا کہ ایک چیز لکھ لیے جانے کے بعد ناقد اس کے مواد کو یکسر بھلا چکا ہو اور پہلی چیز کے مواد کو لاشعوری طور پر دوسری میں استعمال کر جائے۔ راقم مصنفہ کے اس رویے کو کوئی نام نہیں دے سکتا لیکن اپنی بات کے ثبوت میں "معیار" سے ماخوذ مثالیں فراہم کرنا ضروری سمجھتا ہے:

"چنانچہ V. YAN نے اپنے ناول "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" پرانے درویشوں کے قصوں کے انداز میں لکھے ہیں۔" (تکنیک کا تنوع)

"چنانچہ V. YAN نے پرانے درویشوں کی قصہ گوئی کا طرز اختیار کر کے "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" لکھا۔" (رجحانات کا دائرہ)

"YAN نے پرانے درویشوں کی طرز پر "چنگیز خاں" اور "باتو خاں" لکھے۔"

(ترقی پسند ادب)

"اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر "آنندی" کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے۔"

(تکنیک کا تنوع)

"غلام عباس کے "آنندی" میں سارا شہر ہی کردار ہے۔ ایک پورا شہر یہاں اپنی ساری گہما گہمی اور رونق کے ساتھ بازارِ حسن کے گرد رستا بستا دکھایا گیا ہے"

(طویل مختصر افسانہ)

"ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی تصاویر لی جاتی ہیں کبھی زاویوں سے دکھانے پر اس چیز کے مکمل خدوخال اُبھر آتے ہیں ———— اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور (اس کی) ہیئت THREE DIMENSIONAL نکل آتی ہے"

(تکنیک کا تنوع)

"وسعت و گیرائی ایک اور طرح سے بھی پیدا کی جا سکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے یہاں جو شبیہ اُبھرتی ہے، وہ سہ بعدی ہے"

(طویل مختصر افسانہ)

"عزیز احمد کا افسانہ "مدن سینا اور صدیاں" بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے: عاشق، معشوق اور رقیب ———— قصہ گو ویتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی "ان تینوں میں فیاض کون تھی؟"

(تکنیک کا تنوع)

"مدن سینا اور صدیاں" کا موضوع بے شک صدیوں پرانا ہے۔ یعنی رقابت شوہر، بیوی اور عاشق کی مثلث ———— اور راوی کا مرکزی سوال ———— تینوں میں فیاض کون تھا؟"

(طویل مختصر افسانہ)

"عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم "عاشق، معشوق اور رقیب" کی تثلیث ہے اور ویتال کا وہ ازلی سوال "ان تینوں میں فیاض کون تھا؟"

(مغربی افسانے کا اثر)

"اس تحریک (APOCALYPTICS) کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ جنگ کے دنوں کا فوری ردِ عمل ہے۔ فنکار زندگی کی بے پناہ تلخیوں اور گھناونی حقیقتوں سے گھبرا کر فراریت اور

رومانیت میں پناہ لے رہے ہیں۔" (رجحانات کا دائرہ)

" جو لوگ جنگ اور زندگی کی بڑھتی ہوئی مصیبتوں سے تھک چکے ہیں ــــــ ــــــ ادب میں فرار ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔ ایک اور اسکول قائم ہوگیا ہے جسے APOCALYPTICS کہا جاتا ہے۔ ان کی نگارشات میں رومانیت اور فراریت شامل ہوتی جارہی ہے۔" (ترقی پسند ادب)

" فسادات اس طرح ادب پر چھائے رہے کہ کسی اور موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔ در اصل فسادات ہمارے لیے اتنی بھیانک اور اتنی قریبی حقیقت تھے کہ ان کے پیش نظر کسی اور بات پر نظر تک ہی نہ سکتی تھی ــــــ فسادات زندگی پر اثر انداز ہی نہیں ہوئے تھے، انہوں نے زندگی کو تہ و بالا کر ڈالا تھا۔"

(پاکستانی ادب کے چار سال)

" فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں، ہولناک، انتہائی بھیانک ــــــ ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں، فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا ــــــ (فسادات) ادب پر اس طرح چھا گئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔ (فسادات پر ہمارے افسانے)

(فسادات پر لکھنے کے لیے ہمارے ادیبوں نے) کچھ اس قسم کا فارمولا بنا لیا:

(۱) انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت و نفاق کا بیج بویا،

(۲) تقسیم اور پاکستان کا بننا فساد کی جڑ ہے،

(۳) ان فسادات میں ہندوؤں، سکھوں اور مسلمانوں کا قصور برابر کا بتایا جائے اور سب برابر ذمہ دار ٹھہرائے جائیں،

(۴) افسانوں میں انتہائی غیر جانبداری برتنے کی کوشش کی جائے،

(۵) آخر میں یہ موہوم سی امید کہ یہ نفرت مٹ جائے گی، لوگ محسوس کریں گے کہ وہ صرف انسان ہیں اور پھر ایک نیا انسان جنم لے گا۔

(فسادات پر ہمارے افسانے)

ادیبوں نے بہت ہی محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا اور اپنے لکھنے کے لیے کچھ اس قسم کا فارمولا بنالیا :

(۱) افسانے میں یہ ضرور بیان کیا جائے کہ انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت کا بیج بویا ۔

(۲) ہندوؤں اور مسلمانوں کو ہر حالت میں ایک ساتھ مل کر رہنا چاہیئے ، تقسیم بہت بڑی غلطی ہے ۔

(۳) ان فسادات میں ہندوؤں ، سکھوں اور مسلمانوں نے برابر کا حصّہ لیا ، سبھی نے ایک ساتھ لوٹ مچائی ، قتل و غارتگری اور تباہی میں برابر کا حصّہ لیا ، اور اپنی بہیمیت کا ثبوت دیا ۔

(۴) اور پھر آخر میں اس موہوم سی امید پر الاپ کر یہ نفرت مٹ جائے گی ، لوگ یہ محسوس کریں گے کہ وہ ہندو ہیں نہ مسلمان بلکہ انسان ۔ ایک نیا انسان جنم لے گا ، ایک نیا نظام قائم ہوگا جس میں انسان برابر ہوں گے ، امن ہوگا ۔" (یا خدا)

اس طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے "ٹیڑھی لکیر" کا ہیرو ہے ۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے ۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچّوں کی مانند ایک ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے ۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ مجھے تو آپ سے مل کر خوشی نہیں ہوئی ۔ رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے ۔"

[...] کا تغیر اور ارتقا سے ماخوذ درج بالا پیراگراف کے علاوہ طول طویل دوسرے اجزا اسی مقالے کے ممتاز شیریں [...] منٹو کے فن پر لکھی گئی اپنی ایک باقاعدہ تصنیف "منٹو : نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے "یہ خاکی اپنی فطرت [...]ں" میں بھی شامل کر لیے ہیں ۔ کسی قدر تصرف سے محولہ پیراگراف کی نقل ملاحظہ کریں :

اس طرح کا خالص فطری انسان ___________

____

____

___________ خوشی سے تمتما اٹھتا ہے گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ یہ سیب بہت لذیذ ہے ۔ جو مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر ___________

[...] اقتباسات (اور ان کے علاوہ بھی تکرار کی کئی مثالیں "معیار" میں موجود ہیں) ممتاز شیریں کی خود منضبط

اور خود معتبر تنقید میں کیوں دہرائے گئے ملتے ہیں، کسی طرح نہیں کھلتا۔ فنکاروں اور ان کی تخلیقات کی مثالیں دیتے ہوئے بھی ایک خاص تکنیک، رجحان یا موضوع کے لیے ایک خاص فنکار اور اس کی خاص تخلیق یا تخلیقات کے نام مقالات میں بار بار شامل کیے گئے ہیں۔ مثلاً شعور کی رو کا افسانہ ہو تو حسن عسکری اور ان کا افسانہ ''حرامجادی'' سہ بُعدی تکنیک کا افسانہ ہو تو عزیز احمد اور ان کے افسانے ''مدن سینا اور صدیاں'' اور ''تصویرِ شیخ'' اور کرشن چندر اور ان کے افسانے ''ان داتا'' اور ''غالیچہ''، فساد کے موضوع پر ممتاز شیریں اکثر قدرت اللہ شہاب کے افسانے ''یا خدا'' اور کرشن چندر کے ''پشاور ایکسپریس'' اور منٹو کے ''کھول دو'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' وغیرہ کی مثالیں لے آتی ہیں۔

بہر حال ''معیار'' میں شامل منٹو کے فن پر لکھے گئے مقالے کے اقتباسات کی ۱۹۹۱ء میں مطبوعہ مخصوص موضوعی تصنیف ''منٹو: نوری نہ ناری'' کے پہلے مقالے میں تکرار ممتاز شیریں کے دونوں تنقیدی مجموعوں میں رابطے کی کڑیاں بن جاتے ہیں۔

(۴)

''منٹو: نوری نہ ناری'' ممتاز شیریں کی وفات سے تقریباً دو دہائیوں بعد شائع کی گئی ہے اور اس میں شامل تمام مقالات (سوائے ''ادب میں انسان کا تصور'') منٹو کے فن کی افہام و تفہیم کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ ''معیار'' میں ''مقالات کو مربوط کرنے کے لیے'' جو ایک قسم کی تکرار روا رکھی گئی تھی، ممتاز شیریں کی یہ نئی تصنیف (اس کے مقالات اگرچہ بیس برس پرانے ہیں) مخصوص فکری رخ کی حامل ہونے کے سبب ایک مربوط اور مسلسل تھیسس کی ہیئت اختیار کر گئی ہے۔ اس تعلق سے کتاب کے مرتب آصف فرخی نے صمد شاہین کی یہ روایت بیان کی ہے:

> ''کتاب کی ترتیب میں وہی التزام رکھا گیا تھا جس طرح انجیل میں ابتداءِ آفرینش سے لے کر زوالِ آدم خاکی تک حکایتِ انسان میں واقعات اور روایات کا سلسلہ ہے۔''

صمد شاہین نے منٹو پر اس کتاب کا خاکہ بھی ایک یادداشت میں تیار کیا ہے:

انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں

(۱) یہ خاکی اپنی فطرت میں

(۲) بنیادی گناہ: جنس

(۳) ترغیبِ گناہ : حوّا
(۴) کفارۂ گناہ : مریم
(۵) دوسرا گناہ : قابیل
(۶) آخری باب

یہ خاکہ منٹو کے افسانوں کے پس منظر میں انسان کا تصور تو صرف پہلے مقالے میں پیش کرتا ہے لیکن تصورِ گناہ پر عنوانات کی کثرت اور کتاب میں اسی تصور پر تین مکمل مقالات سے ممتاز شیریں کی مخصوص اور منضبط تنقیدی فکر کی نشان دہی ہوتی ہے مذکورہ تین مقالات سے ظاہر مصنفہ کے تصورِ گناہ کی معنویت پر خامہ فرسائی کے ساتھ گناہ اور جنس وغیرہ کی طبعی ، اخلاقی، نفسی اور مذہبی نوعیتوں پر بھی نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

گناہ کا تصور ایک خالص مذہبی تصور ہے اور اخلاقی نظریے سے کسی فعلِ بد کی تمثیل۔ ترکیب "فعلِ بد" میں بھی مذکورہ صفت کا پیدا ہونا ایک مخصوص فکر کی موجودگی کے سبب ہے ورنہ ضروری نہیں ہے کہ "فعلِ بد" تمام افراد کے لیے "فعلِ بد" ہی رہے، ویسے جس اخلاقی قدر کے ساتھ گناہ کا تصور وابستہ ہوتا ہے اسے بالعموم فعلِ بد ہی تسلیم کیا جاتا ہے (اس ترکیب کے مخصوص فوری معنی "جنسی فعل" بھی ہیں) عیسائیت میں گناہ کی اصل جنس ہے یا اس کے برعکس جنس ازلی، اصلی یا بنیادی گناہ (ORIGINAL SIN) ہے۔ جو آدم و حوّا کی تخلیق کے بعد شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے سبب ارتکاب میں آیا تھا اگرچہ اس روایت کی صداقت میں کوئی شہادت کبھی اور کہیں موجود نہیں کہ شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے نتیجے میں آدم و حوّا جنسی فعل (فعلِ بد) کے مرتکب ہوئے ہوں۔ یہ تصور من گھڑت اور جنسیت زدہ اذہان کی پیداوار ہے (بنیادی گناہ جنس نہیں نافرمانی ہے) ہندو مت میں، جس کی روایات اور جس کے بصری اور سمعی فنون سبھی جنس کو حد درجہ اہمیت دیتے ہیں اسے عبادت کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور اسلام میں بھی شرعی حدود میں یہ گناہ نہیں، گویا یہ اخلاقی جکڑ بندیاں اور شرعی حدود ہیں جن سے تجاوز کرنے پر ایک تصور اور ایک عمل پاپ یا گناہ میں ڈھل جاتا ہے۔ عیسائی روایت نے بالراست یا بالذات اس تصور یا عمل ہی کو گناہ قرار دے ڈالا ہے استدلالی فکر و شعور رکھنے والا کوئی فرد جسے من و عن قبول نہیں کر سکتا۔ طبعی اور نفسی زاویوں سے جنس حیوانات میں ایک شدید و فعال جبلت یعنی ایک ذہنی رویہ ہے جو غیر ہم جنس لیکن ہم ذات حیوانوں کے جسمانی وصال میں اپنے اظہار کی تکمیل کرتا ہے۔ اخلاقی اور شرعی حدود سے قطع نظر یہ طبعی اور نفسی تصور حیوانات میں افزائشِ نسل کا سبب بھی ہے (اسلام بھی اسے محض حیوانی ضرورت نہ سمجھ کر حیوانات بالخصوص انسانوں میں افزائشِ نسل کا سبب

قرار دیتا ہے)۔

حوّا کو خصوصیت سے اور عورت کو بالعموم گناہ کی ترغیب دینے والی ہستی خیال کیا جاتا رہا ہے۔ بائبل میں بھی مذکور ہے کہ عورت کے ترغیب دینے پر آدم نے نیکی اور بدی کے درخت کا پھل کھایا، گویا آدم سے پہلے حوّا گناہ گار ہوئی[۴]۔ یہ عیسائی تصوّرات بھی جنس کے ازلی گناہ کے تصوّر کی طرح بے بنیاد ہیں، اور عمرانی نقطۂ نظر سے ان پر ایسے تفکّر کے سائے ہیں، جو عورت کو مجرمِ اوّل اور گناہ گارِ اوّل قرار دے اور جو انسانی معاشرے میں مرد کی فوقیت اور عورت کی غلامی کی حمایت کرنے والا ہو۔ ہندو اور عیسائی[۵] معاشروں نے عورت کو اسی پست مقام پر بٹھایا ہے۔ اسلام اس تفکّر کے خلاف ہے اگرچہ قرآن میں مرد کو عورت پر قوّام کہا گیا ہے۔

ممتاز شیریں نے بھی اپنی تھیسس میں ویلیری کی ایک نظم کے حوالے سے عورت کو "ترغیبِ گناہ" کا نام دیا ہے۔

بنیادی گناہ کے تصوّر سے عیسائی مذہبی علماء کفارۂ گناہ کے تصوّر کی طرف بھی جاتے ہیں کہ مسیح نے سولی چڑھ کر آدم کے گناہ کا کفارہ ادا کیا۔ اب رہ گیا حوّا کے گناہ کا کفّارہ جسے مسیح کو جنم دے کر مریم نے ادا کر دیا۔ کفارے کے یہ تصوّرات بنیادی گناہ کے تصوّر سے کہیں زیادہ افترائی[۶] اور جاہلی یورپی فنکاروں کی مصوری اور شاعری وغیرہ کے تخیل کا نتیجہ ہیں۔ مریم کے کفارے کے تصوّر کو رِلکے اور ڈائلن ٹامس کے حوالوں سے ہماری ناقدہ نے بھی اپنی تنقید کی بنیادی اینٹوں میں رکھ دیا ہے۔

دوسرا گناہ یعنی گناہِ اوّل جنس کے بعد ارتکاب میں آنے والا گناہ (قتل) جس کا تصور دوسرے گناہ کی حیثیت سے بائبل میں بھی موجود نہیں، کولرج اور بائرن وغیرہ کی نظموں کے کردار "قابیل" کے استعارے سے ممتاز شیریں کے یہاں اجاگر ہوا ہے جسے وہ منٹو کے افسانوں میں قتل و خون کے واقعات کا پس منظر بتاتی ہیں۔ یہ محض ایک طبعی واقعہ ہے جو کسی شدید نفسی ہیجان کے وقوع کے سبب واقع ہو سکتا ہے۔ اس کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی تاویلات غیر ضروری ہیں، البتہ سماج، اخلاق اور مذہب اس خالص طبعی نفسی عمل کو گناہ ضرور قرار دیتے ہیں۔

ان زاویوں سے دیکھا جائے تو منٹو پر ممتاز شیریں کی تصنیف غلط یا شاعرانہ روایات پر کھڑی کی گئی عمارت نظر آتی ہے۔ کوئی[۷] افسانہ اگر کسی ایسی روایت کو موضوع بنا کر لکھا جائے تو وہ بھی غلط ہوگا مگر وہ اس لیے قابلِ قبول ہوگا کہ تخیل کی پیداوار ہے لیکن اس قسم کی روایات کی بنیاد پر لکھی گئی تنقید کو فی نفسہٖ قبول کرنا ممکن نہیں چاہے اپنے قائم کردہ مفروضات کے مطابق ناقد نے مثالیں بھی فراہم کی ہوں۔ (ویسے ان روایات کا پس منظر

مصنفہ کی تنقید کو تاثراتی رنگ دینے میں ضرور معاون ہے)

ممتاز شیریں کے تصوّر گناہ نے عیسائی خطوط کے ساتھ ساتھ اسطوری خطوط پر بھی ظہور کیا ہے جس کی رو سے پہلی عورت پنڈورا دنیا میں ALL OUR WOES لے کر آئی (بنیادی گناہ) ایپی میتھیوز نے اسے قبول کیا (ترغیبِ گناہ) اس کے باکس میں انسان کے لیے امید کا تحفہ بھی تھا (کفارۂ گناہ) اور اس کی داستان بھی قصۂ آدم کی طرح پیرو میتھیوز کے لہو سے رنگین ہے (دوسرا گناہ) لیکن قصۂ آدم جتنا زمینی اور انسانی سطح پر واقع ہوا ہے یعنی احساس و ادراک پر سریع الاثر اور قابل قبول ہے، پنڈورا کی داستان محض فنطاشی اور احساس و ادراک کی انسانی سطح سے متاثر نہ کرنے کے سبب اتنی قابلِ قبول نہیں اسی لیے ممتاز شیریں کے یہاں قصۂ آدم ہی پر زیادہ توجہ ملتی ہے راقم کا خیال ہے کہ یہ مصنفہ کا تقابلی روّیہ ہے جس نے تصوّر گناہ پر لکھتے ہوئے قصۂ آدم کے ساتھ پنڈورا کی داستان کو بھی شامل کر لیا ہے۔

پھر تصورِ گناہ کی ایک طبعی نفسی سطح بھی ممتاز شیریں نے اپنے مقالات میں واضح کی ہے جو صرف آدم و حوا کے کردار و عمل، عظمت و زوال، طرب و الم اور جذبہ و احساس سے وابستہ ہو سکتی ہے کیوں کہ یہ بہر حال انسانی کردار ہیں۔ پنڈورا اور ایپی میتھیوز کی طرح محض تخیلاتی کردار نہیں جن میں دوسرا تو غیر انسانی ہی ہے۔ (انسان کے خ تی پرو میتھیوز کا بھائی یا ہمزاد) اور یہی وہ اہم اور صحیح سطح ہے جس سے وابستگی میں منٹو ہی نہیں کسی بھی فنکار کے کرداروں کا مطالعہ کیا جا سکتا اور کیا جاتا ہے۔ ممتاز شیریں کے مقالات میں تصوّر گناہ کے طبعی نفسی کوائف بھی خاصے بحث میں آئے اور تقابل اور تجزیے سے گزرے ہیں۔ اس تعلق سے آصف فرخی نے ایک انٹرویو کا حوالہ بھی دیا ہے:

> "ان میں (منٹو پر لکھے گئے مقالات میں) میں نے اپنے مخصوص تاثراتی اندازِ نقد سے ہٹ کر نفسیاتی زاویۂ نظر سے جائزے لیے ہیں۔ منٹو پر لکھتے ہوئے میں نے جنسی نفسیات پر بہت کچھ پڑھا۔ فرائڈ اور ہیولاک ایلیس سے کر کنسے رپورٹ سیمون دَبوار کی "دوسری جنس" اور کولن ولسن تک، کیوں کہ منٹو کے افسانے جنسی نفسیات کے مطالعے کے لیے بہت اچھا مواد فراہم کرتے ہیں۔"

(۵)

اس تصنیف میں ممتاز شیریں کا تنقیدی عمل حوّا اور پنڈورا کے واقعات اور ان کی طبعی نفسی اور

شاعرانہ تاویلات سے شروع ہوتا اور منٹو کے نسوانی کرداروں کے نفسیاتی جائزوں تک پہنچتا ہے۔ "ترغیبِ گناہ" میں وہ کہتی ہیں :

"منٹو نے اپنی "حوا" کو جو مجسم معصومیت اور مجسم ترغیب ہے، فطرت کی گود میں پہنچا دیا ہے۔ "حوا" کشمیر کی جنت میں رہتی ہے کہسار اور مرغزار، جھرنے اور آبشار، فطرت اپنے سارے حسن اور پاکیزگی کے ساتھ یہاں جلوہ نما ہے، اس کے گرد فطرت ہی فطرت ہے اور اس کی زندگی بھی فطری زندگی ہے۔ وہ بکریاں چراتی ہے، دودھ بیچتی ہے، پانی بھرتی ہے شہری زندگی کی کثافتوں سے اور موجودہ تہذیب کی بناوٹوں سے دور، سادہ ابتدائی فطری زندگی"

اس اقتباس میں مصنفہ کا "فطری انسان" کا تصور بھی سمٹ آیا ہے جس پر انہوں نے "نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے" یہ خاکی اپنی فطرت میں" میں منٹو کے کرداروں کے توسط سے بحث کی ہے :

"فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔"

بہرحال ترغیبِ گناہ اور فطری عورت کے ان مفروضات کے سہارے مصنفہ نے ساوتری (چغد)، بیگو (بیگو)، پری بیگم (لالٹین)، گھاٹن لڑکی (بو)، کلونت کور (ٹھنڈا گوشت)، زکا (پڑھیے کلمہ)، ہلاکت (سرکنڈوں کے پیچھے)، ولیتیکا رانی ( ) وغیرہ کرداروں کا مفصّل اور تقابلی جائزہ لیا اور روایتی اور اسطوری حوالوں سے زیادہ نفسیاتی خطوط پر اپنی تنقید کو آگے بڑھایا ہے کیونکہ جنسیات پر فرائڈ اور ہیولاک ایلس وغیرہ کے متعدد حوالے یہاں مصنفہ کے خیالات کی بنیاد بنے ہیں۔ درمیان میں مغربی فکشن کے کرداروں اور منٹو کے کرداروں کی نفسیات میں مطابقت بھی تلاش کی گئی ہے۔ اگرچہ اس مقالے کا اختتام ڈیلیلا، زلیخا، لیڈی میکبتھ، کلائٹم نسٹرا، سلومی پنڈورا، اور حوا کے ترغیبی اعمال کے ذکر ہی پر ہوا ہے۔

منٹو کے نسوانی کرداروں سے ان کلاسک کرداروں کا تقابل یہ حقیقت واضح کرتا ہے کلاسک کردار محض روایتوں اور کہانیوں کے کردار ہیں اور منٹو کے انسانی کرداروں کے مقابلے میں یہ ہم سے بہرحال بہت دور ہیں اسی لیے اتنے فطری نہیں جتنے خود منٹو کے کردار ہیں، اور اسی وجہ سے ان کا یعنی منٹو کے کرداروں کا طبعی نفسی تجزیہ نفسیات وغیرہ علوم کی اصطلاحات اور تصورات کے تحت زیادہ حقیقت پسندانہ، مدلل اور کارآمد ہو سکتا ہے جیسا کہ ممتاز شیریں کے تنقیدی اقدام سے ظاہر ہے لیکن شاید مصنفہ اپنے مقالے کو

صرف نفسیاتی اعداد و شمار کا اندراج نہیں بنانا چاہتی تھیں، اس لیے ان کے ساتھ انہوں نے مذکورہ روایتی اور داستانی کردار بھی لا کھڑے کیے جس سے طبی رپورٹ جیسی تحریر کی بجائے یہ مقالہ تقابلی کے ساتھ ساتھ تاثراتی تنقید کا نمونہ بھی بن گیا ہے۔ (اس لیے غلط روایت پر لکھے گئے افسانے کی طرح ایسی ہی روایات کی معنویت اجاگر کرنے والی تنقید نفسیاتی کیس ہسٹری کی نسبت زیادہ قابلِ توجہ ہو سکتی ہے)

عورت گناہ کی ترغیب ہو سکتی ہے، گناہ کی ترغیب دے سکتی ہے (حوا کے مفروضہ حوالے سے قطع نظر) کیوں کہ اسکی فطرت میں شر کا مادہ بھی موجود ہے لیکن پنڈورا کے باکس میں اُمید کا پایا جانا اس کے گناہ کا کفارہ نہیں بن سکتا۔ وہ اس سے لاعلم تھی کہ میرے باکس میں ایسی کوئی چیز بھی رب الارباب نے رکھ دی ہے (اسے تو باکس کے اندرون کی خبر ہی نہیں تھی) اسی طرح مریم کا مسیح کو جنم دینا حوا کے گناہ کا کفارہ نہیں، مصلحتِ خداوندی ہے (اپنے گناہ کا کفارہ خود گناہگار کو ادا کرنا پڑتا ہے) کفارۂ گناہ کے لیے لازم ہے کہ گناہگار کو اپنے کفارہ ادا کرنے کا شعور ہو یعنی وہ کفارے کا اقدام رضا بہ رغبت انجام دیتا ہے نہ کہ مصائب کے باکس میں موجود امید کی اسے خبر نہیں ہوتی۔ مریم کا کفارہ تو یوں بھی ایک شاعرانہ تخیل ہے اس لیے اس کی بنیاد پر منٹو کے خالص انسانی اور فطری کرداروں کی افہام و تفہیم افسانے پر افسانہ لکھنے کے مترادف ہوگی۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ "سڑک کے کنارے" میں عورت ماں بن کر اپنے گناہ کا کفارہ اپنی بچی کی قربانی سے دیتی ہے لیکن واضح رہے کہ یہ عورت ناجائز تعلق یا زناکاری کے گناہ کے بعد ماں بنتی ہے۔ وہ مریم نہیں ہے کہ جس کے بچے کی موت گناہ کا کفارہ بن جائے (کفارۂ گناہ کا عیسائی تصور جو صرف مسیح کے کفارے تک محدود ہے، مریم کے کفارے کا بدل نہیں بن سکتا کیونکہ یہ تصور بالفرض محال درست بھی ہو تو مریم نے مسیح کو خدا کی مرضی سے جنم دیا تھا نہ کہ مذکورہ عورت کی طرح)

لکھتی ہیں:

> "یہاں المیہ صرف نوزائیدہ بچی کی موت کا نہیں ہے (واضح رہے کہ یہ بچی مرتی بھی نہیں) اس سے بڑا المیہ تو یہ ہے کہ ایک ماں اپنی ماستا کا خون کرنے پر مجبور کر دی جاتی ہے اور سماج بے دردی سے عورت کے اس سب سے اہم وجود "ماں" کا بھی گلا گھونٹ دیتی ہے۔"

سماج کو مونث کہنے سے قطع نظر "منڈک کے کنارے" کی عورت اس سماجی تصور کے مطابق ہرگز ماں نہیں بنتی جس کی رو سے ایک سماجی رشتے شادی میں بندھنے کے بعد ماں بننا فطری عمل ہے چنانچہ وہ بے دردی سے اس عورت کو ماں بننے نہیں دیتا۔ جو ایک گناہ کے ارتکاب کے بعد ماں بننے یعنی ایک سماجی قدر کو پامال کرنے جارہی تھی چنانچہ اس عورت کی حمایت کرنا اور اس کے پاپ کے پھل کو کفارے کا بدل قرار دینا بے سبب جذباتیت کے سوا کچھ نہیں۔

فرائڈ اور ایلس کے علمی نظریات کو ہمارے یعنی مشرقی معاشرے یا اردو افسانے کے کرداروں پر منطبق کرنا عمومی انسانی نفسیات کے اصول کو بروئے کار لانا ہے لیکن طبعی جنس کے تصورات کی روشنی میں مشرقی کرداروں کو مغربی معاشرے کے کرداروں میں یا اس کے برعکس مغربی کرداروں کی جنسیات کو مشرقی کرداروں میں تلاش کرنا یا دونوں میں مماثلت دیکھنا سماجی، اخلاقی اور مذہبی ہر نظریئے سے غیر مناسب عمل ہے جیسا کہ کفارہ گناہ کے باب میں ہماری ناقدہ نے ایابواری، اینا کرینینا، اولنکا، اور نتاشا کے حوالوں سے کوشش کی ہے۔ کیا مشرق و مغرب کے تصورات جنس میں مشرق و مغرب کا فرق نہیں؟ پھر ان کا ایک دوسرے پر اطلاق کیا معنی؟ اس فرق نے مشرقی اور مغربی ماؤں کی نفسیات میں فرق ڈال رکھا ہے اور جو نئی تہذیب ہی کا خاصا نہیں، صدیوں پرانا عمرانی مظہر ہے۔

"جانکی میں ایک عجیب خود سپردگی ہے ـــــــــ بے غرض خود سپردگی۔ وہ اپنے آپ کو مردوں کے حوالے کرتی بھی ہے تو یہ سمجھ کر کہ اس کے ساتھ کی انھیں ضرورت ہے، اس کی ہستی ان کے لیے کارآمد ہے اور اس کا وجود ان کے لیے راحت بخش ہے۔ اس بے غرضی کا مطلب یہ نہیں کہ اس سپردگی میں کوئی قربانی تھی اور جانکی کو خود کوئی لذت اور مسرت نہیں ملتی تھی۔ لذت اور مسرت جانکی خود بھی محسوس کرتی تھی لیکن اسے زیادہ مسرت دوسروں کو مسرت دینے میں حاصل ہوتی تھی۔"

اب چیخوف کی "اولنکا" ایسا ہی کردار ہے تو یہ اس کے معاشرے اور ماحول کا اثر ہے یا سچ پوچھیں تو اس کا "مقدر" ہے، جانکی بھی جس کے سب یکے بعد دیگرے کئی مردوں سے تعلق قائم کرتی ہے لیکن چونکہ اس تعلق سے اسے بھی لذت و مسرت حاصل ہوتی ہے اس لیے اس کی سپردگی بے غرض نہیں رہ جاتی چاہے آپ لاکھ کہیں کہ وہ اسی طرح دوسروں کو خوش کر کے خوش ہوتی تھی۔ اور جب اس میں قربانی کا کوئی جذبہ ہی کارفرما نہ تھا، تو آپ کا تصور کفارہ کس کام کا؟ اسی زاویے سے دیکھیں تو "بابو گوپی ناتھ" کی زینت کون سا کفارہ ادا کرتی ہے؟ "کالی شلوار" کی سلطانہ نے شنکر کو کس گناہ کی پاداش میں خود کو نثار کیا؟ "ممی" کی مسز اسٹیلا ایک دلالہ کے سوا کیا ہے جو بہت سے

جوان لڑکے لڑکیوں کو ملاتی اور پاکباز بنی رہتی ہے؛ اسی طرح "ہتک" کی سوگندھی کو کفارۂ گناہ کے عنوان تلے لانا کفارے کی ہتک ہی ہے۔ مریم مجدلانی اگر طوائف سے سینٹ بن گئی تھی تو یہ کسی افسانہ نگار کی نکرِ صالح کا نتیجہ نہ تھا۔ اس کا "مقدر" تھا۔

منٹو اردو افسانے کا سب سے بڑا حقیقت نگار ہے اور اپنے افسانوں میں اس نے زندگی کو اس کے حقیقی رنگوں میں بیان کیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس کے نسوانی کرداروں میں اگر طوائفیں ہیں تو وہ محض طوائفیں نہیں، انسان ہونے کے ناطے ان میں انسانی جذبات بھی زندہ ہیں۔ وہ مردوں کو اپنے جسموں سے مسرت کشید کرنے دیتی ہیں لیکن ان سے مشاہیرا سلوک بھی کرتی ہیں۔ تو یہ ان کی شخصیتوں کے ذاتی عوامل ہیں جن کے تقاضے وہ کسی نہ کسی طرح پورے کرتی ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ یقیناً اپنے پیشے کو فراموش نہیں کرتیں اس لیے ان کا گناہ بدستور قائم رہتا ہے، بلکہ وہ نئے گناہ کے ارتکاب کے لیے تیار نظر آتی ہیں کفارہ تو مریم مجدلانی کی طرح لذتِ گناہ کو تیاگ دینے اور ایک داغ کو دھو کر دوسرے سے دامن بچانے کا نام ہے۔ مطلب یہ کہ آپ کی ساری ہمدردیوں کے باوجود منٹو کی گناہگار عورتوں کی نفسیات کو کفارے کی ذیل میں نہیں لایا جاسکتا۔ ان کے ایسے سلوک کو تو طبعی نفسی علوم کے معیاروں ہی سے جانچنا چاہیے، چاہے ان کا اس قسم کا مطالعہ نفسیاتی کیس ہسٹری کیوں نہ بن جائے۔

ممتاز شیریں نے "دوسرا گناہ" (قابیل کے ہاتھوں ہابیل کا قتل) ایک تنقیدی مفروضے کی طرح اخذ کیا اور بائرن کے "کین"، شیکسپیئر کے "میکبتھ"، دوستوئفسکی کے "راسکولنکوف" اور ہیمنگوے کے "قاتل" جیسے قاتلوں سے منٹو کے "ایشر سنگھ" (ٹھنڈا گوشت) اور "قاسم" (شریفن) کا تقابل کیا ہے لیکن اسے "تنقید میں زیب داستان" ہی کہا جا سکتا ہے کیونکہ یہ مختصر مقالہ نصف سے زیادہ صرف اپنے مفروضے کی وضاحت کی نذر کر دیا گیا ہے۔ بہتر ہوتا کہ (قابیل کے مفروضے سے قطع نظر) اسے طول دے کر منٹو کے فسادات پر افسانوں کے کرداروں کی نفسی الجھنیں سلجھائی جاتیں۔ اس سے ہوتا یہ کہ مفروضے کی وضاحت کا مقالے پر حاوی ہونا گراں نہ گزرتا۔

صمد شاہین نے اس کتاب کا جو خاکہ دیا ہے اس میں دوسرا عنوان "بنیادی گناہ" کا ہے (دراصل ممتاز شیریں کے تصورِ گناہ کی تھیسس کا عنوانِ اوّل) جس پر آصف فرخی اور صمد شاہین کی اطلاعات کے مطابق

مصنفہ نے ایک طویل مقالہ سپردِ قلم کیا تھا لیکن جو گم ہو گیا یا تلف کر دیا گیا۔ اس کی بجائے ضمیمے کے طور پر ایک ادھورا خاکہ ضرور کتاب میں شامل ہے جو "بنیادی گناہ" کے موضوع پر بڑی حد تک خاموش ہے البتہ عزیز احمد کے تصورِ جنس پر اس کے شذرات میں تنقیدی آرا جمع کی گئی ہیں جنھیں، اگر اس عنوان پر ممتاز شیریں مقالہ لکھتیں تو اصل تحریر میں استعمال کیا جاتا۔ اس ضمیمے کی بجائے "نوری نہ ناری" کے پہلے مقالے میں "فطری انسان" کی تعریف کے تحت بنیادی گناہ کے تعلق سے یہ خیال نظر آتا ہے:

> "فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصوّر انسان کے بنیادی گناہ (ORIGINAL SIN) کے انکار سے پیدا ہوا ہے، انسان اپنی افتاد (مصنفہ اس لفظ کو زوالِ آدم کے مفہوم میں استعمال کرتی ہیں) سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے۔"

بنیادی گناہ کا تذکرہ کرنے والا اس اقتباس کا دوسرا جملہ بہر حال وہ تصورِ گناہ نہیں پیش کرتا جو منٹو کے کرداروں پر لکھتے ہوئے ممتاز شیریں نے اختیار کیا ہے یعنی شجرِ ممنوعہ کا پھل کھانے کے بعد جنسی فعل کا ارتکاب۔ مصنفہ کا ماخوذ نظریہ ان کے فطری انسان کے نظریے سے متصادم ہے، جو زوالِ آدم کو اس فعلِ بد کا نتیجہ نہیں قرار دیتا بلکہ اس سے انکار کے بعد تشکیل پاتا ہے۔ گویا منٹو کے افسانوں میں فطری انسان کی دریافت کرتے ہوئے مصنفہ کے لیے وہی تصوّر ناقابلِ قبول تھا جس پر "نوری نہ ناری" میں وہ کاربند نظر آتی ہیں۔

حاصلِ کلام یہ کہ 'معیار' کے مختلف مقالات میں مختلف قسم کی تکراروں کے بعد ممتاز شیریں "نوری نہ ناری" کے مقالات میں مخصوص موضوعی، منضبط اور ایک معتبر تنقیدی اسلوب کو گرفت میں لینے میں خاصی کامیاب ہیں۔ انھوں نے منٹو کے کرداروں کے نفسیاتی مطالعات کو محض حقائق اور اعداد و شمار کا اندراج نہیں بننے دیا ہے بلکہ ان کی فوقیت اور تسلّط میں مذہبی اور اسطوری روایات کی تہ بہ تہ معنویت کو بھی شامل کر لیا، اور اس طرح تجزیاتی تنقید کے عمل کو جمالیاتی اور تاثراتی رنگوں سے معمور کر دیا ہے۔

●●

خالدہ حسین

نوری نہ ناری

یوں تو بکھرے ہوئے مضامین کی صورت میں منٹو پر بہت کچھ تنقیدی مواد مل جاتا ہے مگر ایک منضبط مطالعے کی کمی ہمیشہ ہی محسوس کی جاتی رہی ہے۔ آصف فرخی کی مرتب کردہ "نوری نہ ناری" اس کمی کو پورا کرنے کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ کتاب کے شروع میں مظفر علی سید اور آصف کے مضامین، ممتاز شیریں کی شخصیت اور فن کے بارے میں کتاب کے مطالعے کے لیے، نہایت اہم مواد فراہم کر دیتے ہیں۔ آصف فرخی نے نہایت قلیل عرصے میں اردو ادب میں اپنا ایک وسیع مقام بنا لیا ہے۔ اس کی پہلی تصنیف اور اس کے خود نوشتہ دیباچے کے بعد اس نوجوان کے ساتھ جس قسم کی توقعات وابستہ ہو گئی تھیں وہ پوری ہوتی نظر آتی ہیں، آصف میں دو چیزیں بیک وقت جمع ہو گئی ہیں جو اکثر نہیں ہوا کرتیں۔ ذہانت اور سخت کوشی۔ ادب اور خصوصاً نثر میں ذہانت اور ٹیلنٹ، محنتِ شاقہ کے بغیر ناکارہ۔ آصف فرخی سراپا عشق پیشہ نوجوان نکلا۔ روزگار اور تکمیلِ ذات، دونوں ہی کے جو راستے اس نے منتخب کیے ہیں وہ مسلسل جگر کاوی کے متقاضی ہیں، ترجمہ، تحقیق، تنقید، اور سب سے بڑھ کر مطالعہ، ان سب کو بیک وقت نباہنا ہر ایک کے بس کا روگ نہیں۔

نوری نہ ناری، اردو ادب کے بہت سے خلاؤں کو پُر کرتی ہے۔ اس کتاب کو بہت سی جہتوں سے پڑھا جا سکتا ہے، یہ منٹو کی بازیافت بھی ہے اور ایک کھری فن کارہ کے انکشافاتِ ذات کا سفر بھی۔ یہ سفر اس طرح اختیار کیا گیا ہے کہ موضوع اور مصنفہ گھلتے ملتے بالآخر ایک ہو گئے ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے آپ کو اپنے موضوع میں شناخت اور قبول کیا ہے۔

اس کتاب کی اہم ترین جہت یہی ہے کہ منٹو ایک عورت کی حوالیاتی دنیا سے کیسا نظر آتا ہے۔ ہم بیک وقت حوالوں کی بے شمار دنیاؤں میں بسر اوقات کرتے ہیں۔ ایک سماجی فرد کے لیے اس کے علاوہ چارہ نہیں۔ حالات

اور ضروریات کے مطابق حوالوں کی دنیائیں ہمارے بے جانے بوجھے بدلتی رہتی ہیں۔ مگر کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو ان مٹیلے زاویوں سے ذرا اوپر ہو کر زندگی کو ایک کُل کی صورت میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ وہ جو اپنے ساتھ ٹھہرا رہنا چاہتے ہیں۔ ہر تجربے کی قدر و قیمت ان کے لیے محض ذاتی معاملہ نہیں رہ جاتی۔ وہ خود کو اپنی نوع کا نمائندہ جان کر اس تجربے کی نوعیت کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ اگر انسان محض اپنی ذات تک محدود ہوتا تو بڑے سکھ چین سے گزر بسر ہو جاتی۔ اپنی ذات میں اذیتیں، تضادات، اور شکست و ریخت سہہ جانے سے زیادہ سہل راستہ اور کیا ہوگا۔ مگر مصیبت یہ ہے کہ انسان کو یہ تمام تجربے انسانی اور کائناتی رشتوں کے پھیلے ہوئے جال کے تانے بانے میں رہ کر بسر کرنے پڑتے ہیں۔ وہ خود بھی اسی تانے بانے کا ایک حلقہ ہے۔ تب اس کو دوہرا کام کرنا پڑتا ہے اپنی محبتوں اور نفرتوں کو سہنا اور پھر ایجاب و قبول کی منزلوں سے گزارنا۔

سچے اور جھوٹے تخلیق کار کا بنیادی فرق یہی ہے کہ ایک کے لیے اپنے گرد اگرد تخلیق ہونے والا ادب زندہ انسانوں کی طرح اہم ہوتا ہے وہ اس کو اسی طرح ردّ و قبول کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور اس سلسلے میں غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ دوسرے کی نگاہ محض اپنی تخلیق، اس کی اچھائی یا برائی پر مرکوز رہتی ہے۔ ممتاز شیریں نے اپنے دور کے ایک عظیم فن کار کی سائیکی کے ساتھ بہت سوچ سمجھ کر احتیاط اور پوری ذمے داری کے ساتھ رابطہ قائم کیا ہے۔ یوں بظاہر دیکھا جائے تو یہ دونوں دو مختلف دنیاؤں کے باشندے لگتے ہیں۔ مگر ہمارے حوالوں کی دنیائیں بدلتے دیر کب لگتی ہے۔ یہ تو جھیل میں کھلے کنوؤں کے دائرے ہیں۔ ساتھ ساتھ، علیحدہ مگر ہلکا سا ارتعاش بھی ایک حلقے سے دوسرے تک لرزش پیدا کرتا ہے۔ کسی ایسے ہی وقت میں ممتاز شیریں نے بھی ایک عورت کی حیثیت سے منٹو کے فن کے ساتھ ایک گہرا رشتہ محسوس کیا۔

منٹو ایک ایسا افسانہ نویس ہے جس کو رومانٹکس کی سنسنی خیزی کے بعد ایک سنجیدہ ردّ کے بغیر نہیں پڑھا جا سکتا۔ اب یہاں پر جنس نگاری کا مسئلہ اٹھتا ہے۔ یہ بات انتہائی جہالت اور پسماندگی پر محمول کی جائے گی اگر یہ کہا جائے کہ عورت جنس نگاروں کو پڑھنے میں ایک جھجک یا یوں کہیے INHIBITION بھی محسوس کر سکتی ہے۔ تجسّس کی منزل سے گذر جانے کے بعد، جنس جب تک زندگی کے کُل میں اپنی کوئی معنویت بناتی نظر نہیں آتی، کچھ لوگوں (عورتوں) کے لیے ایک انجانی رکاوٹ بن سکتی ہے بلکہ اپنی اصل اہمیت آشکار نہیں کر پاتی۔ منٹو کی عظمت جاننے کے لیے یہ بنیادی قدم ہے۔ اس کے افسانے جنس کے تجسّس پر آکر ختم نہیں جاتے۔ نہ ہی لذتیت کو مقصود ٹھہراتے ہیں، وہ رویوں کا انکشاف کر کے، جنس کی زندگی کے کُل میں ایک

بلا بنیادوں جزو کی حیثیت سے پہچان کرواتے ہیں۔ منفی رویوں کے اظہار کے سلسلے میں اس کے ہاں ایک گہری IRONY کے ساتھ ساتھ المیہ کا دبا ہوا احساس موجود ہوتا ہے، پہلی رو میں، اس کے افسانے اپنی کہانی بیان کرنے کی بے پناہ صلاحیت، جاندار مکالمے اور نہایت موزوں حسِ مزاح کا مرکب محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی چبھن وہ چکنے کے کچھ عرصے بعد مضطرب کرتی ہے۔

جبلّت مخلوق کے اندر ودیعت کی گئی فطرت کی رہنمائی ہے۔ زندگی کے بڑھاؤ اور پھیلاؤ کی طرف ایک ہی قیادت جو بے مانگے ملتی ہے۔ یوں تو ہر جبلّت کا مقصد زندگی کا تحفظ اور تسلسل ہی ہے مگر سب سے بڑھ کر جنسی رغبت ہی اس کی بنیاد ہے۔ (اور ہم نے ان تمام چیزوں کے بھی جن کو تم جانتے تک نہیں جوڑے بنا دیئے) نباتات سے لے کر حیوانات اور انسان تک افزائشِ نسل کا یہ جال ایک سازش کی طرح پھیلا ہے۔ وہ قوت جو نباتات اور حیوانات میں ایک بے سوچی سمجھی فطرت ہے۔ انسان کے شعور میں آکر ایک بڑی ذمّے داری بن جاتی ہے۔ بنا دی جاتی ہے۔ یہیں سے تمام گڑبڑ شروع ہوتی ہے۔ انسان باقی تمام جبلتوں پر بھی قابو پانا سیکھتا ہے۔ وہ غصّے کو اپنے تابع کرتا ہے۔ بھوک اور انتقام کی تہذیب کرتا ہے مگر سب سے زیادہ محنت اور قربانی اسے جنس کی جبلّت کو سدھارنے میں دینی پڑتی ہے، اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ یہ بہت زیادہ قوی جبلّت ہے بلکہ بنائی گئی ہے۔ ایک منصوبے کے تحت۔ انسان ایک معاشرے میں رہ کر کسی جبلّت کو تابع کرنا، ایک مخصوص صورت میں استعمال کرنا سیکھتا ہے، کبھی اس میں کامیاب ہوتا ہے کبھی ناکام۔ اور یہی وہ جبلّت ہے جس کو وہ سب سے زیادہ دباتا ہے اور اس کو سب سے زیادہ اپنی طرف کھینچتی بھی ہے۔ سو سو روپ بدلتی ہے۔ ہزار رنگ جذبے عطا کرتی ہے۔ انسان بے جانے بوجھے قدرت کے عالمگیر نظام کا اسیر ہے، وہ کوئی فلسفی ہو کہ جاہلِ مطلق۔ قدرت اس کو ایک آلۂ کار کے طور پر استعمال کرتی ہے تو پھر ان تمام جذبوں کی حقیقت اور جواز کیا ہے جو صرف اور صرف انسان کو تڑپاتے ہیں، کہتے ہیں کہ شروع میں نر اور مادہ دونوں روپ انسان کے اندر ہی ہوتے تھے پھر یہ علیٰحدہ کر دیئے گئے اور آج تک ایک دوسرے کے لیے تڑپتے ہیں کہ اپنی تکمیل چاہتے ہیں، اس کی ہلکی پرچھائیاں اینی مس اور اینی ما ANIMMS ANIMA کے روپ میں انسانی سائیکی کے اندر رہتی ہیں، اس طرح جنس طرفین کے لیے تکمیلِ ذات کا ذریعہ ہونا چاہیئے۔ قدرت کی منشاء یہی تھی۔ مگر ہوتا یہ ہے کہ پھر انسان بے شمار مسائل کے تانوں بانوں میں الجھ جاتا ہے اور ایسا نہیں ہو پاتا۔

منٹو کے ہاں عورت کا یہ روپ خاص طور پر ممتاز شیریں کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ اپنی تکمیل اور

اپنی ذات کے قیام و شہود کے لیے دکھ جھیلتی عورت۔ ممتاز شیریں نے منٹو کی سوگندھی، سلطانہ، نسیم، شاردا سب میں اپنی تکمیل کے لیے تڑپتی عورت ہی کو دیکھا ہے۔ وہ بے انتہا گری ہوئی، مظلوم، مقہور اور معتوب ہونے کے باوجود اپنے آپ کو اس حق سے دست بردار نہیں کرنا چاہتی۔ نہیں کر سکتی کہ وہ بنیادی طور پر اپنی ذات کی تکمیل چاہتی ہے مرد میں۔ ماں بن کر، بلکہ وہ ماں ہے۔ یہی اس کی تکمیل ہے اور معراج بھی۔ اور قدرت کی منشا بھی۔ یہ جبلت کا کھرا تجربہ ہے۔ فطرت کی بے ریا رہنمائی ہے۔ بے غرض قیادت ہے۔

مگر انسان کا بنایا ہوا نظام اس حقیقت کے ساتھ دوغلہ برتاؤ کرتا ہے۔ نباتاتی اور حیوانی سطح پر عورت کی تکمیل پر شاکر رہنا چاہتا ہے۔ اس کو ذات اور شخصیت کی تکمیل کے راستے پر نہیں ڈالنا چاہتا، اور دنیا کا کوئی قانون کسی معاشرے کو عورت کی روح اور احساس کا احترام نہیں سکھا سکتا۔ جب تک کہ یہ خود اس معاشرے کے خمیر میں شامل نہ ہو۔ حد یہ کہ خود عورت بھی عورت کے اس حق کا شعور نہیں رکھتی۔ ہمارے ہاں قصاص اور دیت اور شہادت اور خاندانی حقوق کے لیے جھنڈے اٹھائے جاتے ہیں مگر عورت کی شخصیت اور اس کی ذات کی تکمیل اور قیام و شہود کے لیے کسی کی آواز بلند نہیں ہوتی۔ قصاص خونِ تمنا کا مانگے کس سے، گناہگار ہے کون، اور خون بہا کیا ہے! نامکمل انسان صرف مرد ہی نہیں، عورت بھی ہے۔ اس پر اس کی تکمیل کے راستے کھلے رہنے چاہئیں۔ ہمارے ادب نے اس کے لیے یہ راستے بہت کم کھولے ہیں۔ عصمت، بانو قدسیہ، واجدہ تبسم۔ جنس کا وہ ادب جو قدرت کی سازش ہے منصوبہ ہے، عورت اس کا ایک ادنیٰ آلہ کار۔ مگر اپنی فطرت کو پورا کر کے اپنے شعور کی پرداخت چاہتی ہے۔ اپنے کاؤنٹر پارٹ کے لیے تڑپ کو حقیقت کے کسی وجدان میں ڈھالنے کی سعی۔ طبقاتی تفریق اور مرد ساز معاشرے کے استحصال سے نمٹ کر بھی اس کے مسائل حل نہ ہوں گے۔ اپنی بلند ترین سطح پر وہ خاص ہیئت ہے مگر اس کے لیے اس کو تمام مراحل کا سفر طے کرنا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں وہ ان مراحل کے ساتھ براہ راست رشتہ قائم کیے بنا آگے جست لگانا چاہتی ہے۔ نتیجہ عورت کی جگہ عورت کی پرچھائیں۔ مجرد تصورات اور بلائے ناگہانی صفت ذہانت، اس سلسلے میں عبداللہ حسین کا ناولٹ "نشیب" کوئی بہت اچھا ناولٹ نہ ہونے کے باوجود ایک نہایت اہم مرکزی کردار پیش کرتا ہے۔ وہ عورت جو زندگی کے تمام تجربات سے گذر کر اذیت میں مبتلا ہے اسے یقین نہیں آتا کہ زندگی بس یہی کچھ ہے۔ اس کا مرض، اس کی دیوانگی اور کرب بس یہی ہے۔ کہ زندگی اس کے علاوہ بھی تو کچھ ہوگی! کیا بس یہی کچھ؟ یہی وہ جان لیوا موذی مرض ہے جو دن رات اسے کھائے جاتا ہے اور معاشرہ اسے سمجھنے سے قاصر ہے۔ ممتاز شیریں نے اس تشنگی کو منٹو کی بدنامِ زمانہ متجسس نگاری

میں پایا۔

مگر محترم ممتاز مفتی کسی خاتون لکھاری کے ہاں ذرا سا شعور، ذرا سی عقلیت کا شائبہ تک پا جاتے ہیں تو بگڑ اٹھتے ہیں۔ ان کے اپنے بہت سے مخصوص الفاظ ہیں جو وہ عورت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ جذبہ۔ ساز کے تنے ہوئے تار اور مضراب، اور دل اور دھیما لہجہ اور رنگوں اور جذبوں کی پھوار وغیرہ۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ جذبے ہی کی تکمیل ہمیں دانشِ کل تک لے جاتی ہے۔ جذبے کی معراج "قلب" ہے۔ قلب شعور اور وجدان کا آخری انجذاب ہے — عورت قلب کے مقام سے بات کر سکتی ہے اور اس مقام تک پہنچنے کی تمنا، اور اس کے لیے جگر سوزی کا پورا پورا حق رکھتی ہے۔ وہ صرف نامکمل عورت نہیں نامکمل انسان بھی ہے۔

ممتاز شیریں نے بہت سی رکاوٹیں اور شکوک پار کر کے منٹو کو سمجھنے کا فیصلہ کیا اور وہ کچھ پا لیا جس کی تلاش میں وہ تھی۔ اس نے ایک عورت کے حوالے سے منٹو کے فن میں خود اپنی دریافت کی ہے۔ وہ پنڈورا ہے تو کیا۔ اس کے ڈبے میں ہزاروں بیماریوں اور اذیتوں کے ساتھ ساتھ امید کا موتی بھی ہے۔ منٹو کے افسانے میں بھی عورت کفارے کی منزل طے کر کے سرخروئی کی طرف سعی کرتی نظر آتی ہے۔

آج کی دنیا میں۔ ان تیس چالیس سالوں میں منٹو کی دنیا کے مقابلے میں گھٹن اور بھی بڑھ چکی ہے۔ ظاہری انار کی کی تہہ میں جبر کی اینٹیں جڑی ہیں۔ سیاسی چیرہ دستیوں صنعت اور ایجادات کی تیز رفتاری نے اقدار کی رکاوٹوں کو روند ڈالا ہے مگر فطرت کے مقاصد کی تکمیل کے راستے بند کر دیئے ہیں۔ آج کی عورت کے لیے ایک اور مسئلہ پیدا ہو گیا ہے اس کا اپنے کفارے اور اس کی ضرورت پر سے ایمان اٹھ چکا ہے۔ ماں بننا ایک میکانکی عمل ہے۔ یہ جبلت کی وہ سطح ہے جو پودوں اور حیوانوں میں ہوتی ہے۔ اس میں شعورِ ذات کا دخل نہیں۔ کیونکہ ترقی یافتہ ممالک کے ادب اور فن نے شعور کی نفی کر دی ہے۔ ان لوگوں کو دو بھیانک جنگوں اور افراطی معاشرے نے یہی سکھایا ہے۔ اپنی ذات میں شعور کی نفی۔ اور اجتماعی ذات میں مجسم شعور، ظن و تخمین، سود و زیاں کا کمپیوٹر۔ لارنس کے بعد ادب میں جنس ایک گنگ اذیت، کریہہ بے معنویت ہے، وہ لارنس ڈرل ہو کہ اریکا یونگ۔ سارتر یا کامیو۔ ایسے ماحول میں چیخوف کی لیڈی ود دا ڈاگ اور ٹالسٹائی کی اینا کرنینا پیدا نہیں ہو سکتی۔ یہ کیلی گیولا کی واپسی کا عہد ہے!

حیرت کی بات ہے کہ جرمن قوم جو جنگوں کا مرکز رہی، آج بھی نامکمل انسان کا ادب پیدا کر رہی ہے امید کے راستے اس کے سامنے کھلے ہیں۔ باقی ہر کہیں انسان نے اپنی راہیں بدل لی ہیں۔ اب کسی بابو گوپی ناتھ کو فکر کرنے کی ضرورت نہیں کہ زینت کا اس کے بعد کیا حشر ہو گا اس لیے کہ خود زینت ایک بیوی، ایک ماں

ہیں تو جانے مگر اس کی اہمیت کا شعور نہیں رکھتی۔ یہ کون سی منزل کا مرحلہ ہے وہ نہیں جاننا چاہتی۔ اب فطرت اس کی رہنما نہیں رہی۔

مگر ہاں! یہ کردار ابھی منکشف ہو سکتے ہیں۔ بشرطیکہ مستعار جذبوں کی چھان پھٹک ہو سکے۔ لوری نہ ناری' اس سلسلے میں ایک اہم پیش رفت ہے۔ انسانی رشتوں اور اس کے اندر تعمیری قوتوں کو نہ تو ساختہ روحانیت زندگی دے سکتی ہے اور نہ ہی نظریات کی رسد۔ صرف خود اپنی زندگی جی کر ہی انسان قوت کے سرچشموں کو تلاش کر سکتا ہے، اور اپنی زندگی جینے کے لیے ہمیں ان لوگوں کی بے حد ضرورت ہے جو ماضی حال اور مستقبل پر ذرا اک بلندی سے ' اپنی ذات ' اور پھر اجتماعی ذات کے حوالے سے نگاہ ڈال سکیں۔ وہ زندہ دل ہیں ہوں یا' دوسری دنیا میں زندگی کرنے والوں میں۔ جو اس کھوج میں ہوں۔ وہ کیا چیز ہے، آہ' جس کے لیے' ہر ایک چھینٹ سے دل اٹھا کے چلے!

ممتاز شیریں نے منٹو کو اسی حوالے سے دریافت کیا ہے۔ اس کا انداز عالمانہ نہیں۔ تخلیقی ہے۔ آج جبکہ ہر دوسرا شخص انگریزی یا اردو کا ایم اے' استاد یا مصنف ہے۔ حوالوں کا ایک انسائیکلوپیڈیا۔ کوئی دریافت کو احساس کے ساتھ ملا دے تو انسان مشکور ہونے کے علاوہ کیا کر سکتا ہے۔ ان مضامین میں حوالے بھی تو خود اپنے شعور کا حصہ بن کر آئے ہیں۔ اساطیر نے ذہن پر یلغار نہیں کی۔ وجود کے حوالے سے اپنے معنی منکشف کیے ہیں۔ سب سے بڑھ کر ان صفحات میں ہم اس ممتاز شیریں سے ملتے اور ہمکلام ہوتے ہیں جو اپنے افسانوں میں محض پرچھائیں ہے۔ یہ ممتاز شیریں اپنی ذہانت رعنائی اور پھیلاؤ میں اردو ادب میں عورت کی سب سے زیادہ دلآویز شخصیت ہے۔ لوری نہ ناری تو میں اپنی ذات کو تلاش کرنے اور پا لینے کا سفر ہے۔ یہ سفر در سفر ہے کہ ہم بھی ممتاز شیریں کے ساتھ اس سفر پر چل نکلتے ہیں۔ گپھاؤں اور پاتالوں میں۔ خطرناک حد تک کھرے انسانوں کے درمیان نہتے مگر یہ ممتاز شیریں کا کمال ہے کہ وہ ہمیں صحیح سلامت واپس لے آتی ہے شاید اس لیے کہ وہ خود محفوظ و مامون ہے۔ ناکامی۔ لاچاری۔ ضعیفی کی پہنچ سے دُور۔ ایک مسلسل ناتمامی کے پڑاؤ پر۔ جہاں پر رُکنے والوں کے لیے نہ خوف ہے اور نہ ہی وہ غمگین ہوں گے۔ ●●

[بشکریہ " ماہِ نو " کراچی"]

نثار عزیز بٹ

ممتاز شیریں کے آخری لمحات

اسے خوش قسمتی کہیے یا بدقسمتی۔ ہر فنکار اور ہر لکھنے والا اپنی ذات کے گرد طرح طرح کے حصار تعمیر کر کے اپنے آپ کو دوسروں اور بعض اوقات اپنی نظروں سے بھی اوجھل کر لیتا ہے۔ اور یوں آپ ان کو جانتے بھی ہیں اور بالکل نہیں جانتے۔ یہی عمل بڑے عرصے تک میرے اور ممتاز شیریں کے درمیان ہوتا رہا۔

ان سے میری پہلی ملاقات ۱۹۵۵ء میں منٹو کی یاد میں ایک جلسے کے ذریعے کراچی میں ہوئی۔ مجھے یہ واقعہ یاد نہ تھا کیونکہ کراچی کے ادبی حلقوں میں نو وارد ہونے کی وجہ سے ان دنوں میں بہت سے لوگوں سے پہلی مرتبہ ملی تھی انہوں نے خود ہسپتال میں اپنے آخری دنوں کے دوران ہماری پہلی ملاقات کا ذکر کیا اور پھر مجھے یاد آ گیا کہ بڑی بشاشت اور دلچسپی سے انہوں نے مجھ سے پوچھا تھا "آپ کا تعلق ایران سے ہے؟" اور میں نے کہا تھا "نہیں، لیکن ہمارے گھر میں فارسی بولی جاتی ہے۔" اس کے بعد وقتاً فوقتاً ملاقات ہوتی رہی۔ کسی محفل میں یا ادیبوں کے کسی اجتماع میں۔ لیکن جو دس سال ہم نے کراچی میں گزارے اس کا بیشتر حصہ ممتاز شیریں نے بنکاک اور ترکی میں گذارا۔ اور اس طرح یہ ملاقاتیں بڑے وقفے سے ہوتی رہیں۔

۱۹۶۷ء میں ہم راولپنڈی آئے، تو معلوم ہوا کہ صمد شاہین اور ممتاز شیریں اسلام آباد میں ہیں۔ پنڈی اسلام آباد کی غیر علمی، غیر ادبی فضا میں ان کا اور چند اور رفقاء کا دم غنیمت نظر آیا۔ لیکن بچپن اور نوجوانی میں جس تیزی اور بے ساختگی سے دوستیاں آگے بڑھتی ہیں، وہ بعد میں ممکن نہیں رہتا۔ مہینے دو مہینے میں ایک آدھ بار ملاقات ہو جاتی۔ کبھی ہم چلے جاتے کبھی وہ آ جاتے۔ دوستی کے سلسلے میں خاص طور سے آہستہ رو ہوں۔ اور سمجھتی ہوں کہ دوستیاں پائیدار نہیں ہوتیں۔ اگر ان میں قریب آنے کی خواہش بے ساختہ اور وجدانی نہ ہو۔ چنانچہ دو ایک بار مجھے خیال آیا بھی کہ ممتاز شیریں سے ذاتی سطح پر ملاقات ہونی چاہیئے۔ اور میں نے ان سے یہ تجویز بھی پیش کی، کہ وہ کسی روز پورا

دن میرے پاس آکر گذاریں۔ لیکن جب وہ فارغ ہوتیں میں شہر سے باہر ہوتی۔ جب میں فارغ ہوتی تو وہ معروف ہوتیں اور اس طرح یہ تجویز عمل میں نہ آسکی۔ اس کے باوجود ہم چاروں غیر محسوس طریقے سے ایک دوسرے کے قریب آنے لگے۔ تنقیدی یا عقلی عمل کی وجہ سے نہیں وجدانی طور پر انسانی سطح پر۔

ادبی رسالوں، ادبی تحریکوں اور ادب کے عروج کے دور کی ممتاز شیریں کیسی تھیں۔ یہ میں آپ کو نہیں بتاسکتی کہ اس دور میں میں ان کو نہیں جانتی تھی۔ دور دور سے میں نے ان کے مضامین پڑھے تھے، اور ان کا شہرہ سنا تھا۔ بحیثیت قاری ان کی کہانیوں سے مجھے ایک ہی تھوڑی شکایت یہ تھی کہ ان کی اکثر و بیشتر کہانیوں میں ایک قدرے خام خودستائی جھلکتی۔ ان کے تنقیدی مضامین مجھے زیادہ پسند تھے۔ لیکن جہاں وہ اپنے بارے میں لکھتیں پھر خودستائی کا تاثر غالب نظر آتا۔ یوں تو خودپسندی اور خودستائی فنکاروں کا خاصہ ہے۔ غالب، میر اور ٹالسٹائی جیسے فنکاروں نے بلاتامل اپنی عظمت کا اعلان کیا ہے لیکن زیادہ تر فنکار اپنی انا کو بالمقابل کی نظروں سے اوجھل رکھتے ہیں تاکہ ربط کے عمل میں خلل نہ پڑے۔ ہاں کسی فنکار کی شخصیت اتنی وسیع اور ہمہ گیر ہو کہ انانیت کا جھگڑا ہی ختم ہوجائے اور بالمقابل خود ہی ہتھیار ڈال کر اس کی چھاؤں میں حفاظت محسوس کرنے اور سستانے بیٹھ جائے، تو وہ اور بات ہے۔ بہرصورت ممتاز شیریں کے ہاں خودستائی کا انداز مجھے ذاتی طور پر کھلتا تھا۔ جب ہماری ملاقاتیں بڑھیں تو بڑے تعجب سے میں نے دیکھا کہ ذاتی میل جول میں ان میں انانیت کا دور دور پتہ نہ ملتا تھا۔ گفتگو کے دوران وہ اکثر خاموشی سے مسکراتی رہتیں۔ بحث زیادہ گرم ہوجاتی، اور صمد شاہین ان سے کسی تفصیل کے سلسلے میں کوئی سوال پوچھتے تو وہ خندہ پیشانی اور حاضر ذہنی سے جواب دیتیں۔ لیکن کسی وقت بھی اپنی ذات اپنی رائے یا اپنی شخصیت کو حاضرین محفل پر مسلط کرنے کی کوشش نہ کرتیں۔ ہاں ان کی ساڑھیاں ہمیشہ شوخ رنگ کی ہوتیں۔ گویا رنگ کے ذریعے وہ محفل میں اپنی موجودگی کو نمایاں کرنا چاہتی ہوں۔ شاید ان کے اس رویے کی بنا پر چند سال پیشتر میں نے کراچی کے ادبی حلقوں میں چند لوگوں کو یہ کہتے سنا تھا کہ ممتاز شیریں خود نہیں لکھتیں بلکہ صمد شاہین ان کے نام سے لکھتے ہیں۔ یہ بات چونکہ ہر خاتون لکھنے والی کے لیے بلاتامل کہی جاتی ہے اس کی میرے نزدیک کوئی اہمیت نہ تھی۔ مجھے پشیمانی اس بات کی ہے کہ میں نے ان کی کہانیوں اور ان کی ذات کے موازنے کو بروقت محسوس نہ کیا، اور یوں یہ خلش ہمیشہ کے لیے میرے دل میں رہ گئی کہ جس حصار کے پیچھے وہ اپنی ذاتی اور ادبی شخصیتوں میں تقسیم علیحدہ علیحدہ محصور رہیں۔ وہ حصار گر جاتا تو کیا ہوتا؟ اپنی ذاتی سطح میں وہ حلیم الطبع منکسر المزاج اور آخری حد تک بے غرض تھیں، جو اوصاف وہ اپنے بعض مرکزی کرداروں کے ذریعے اپنے آپ سے منسوب کرتی تھیں۔ اور جو مجھے شروع میں گراں گذرے تھے۔ دراصل

ان میں موجود تھے اور اس حد تک موجود تھے کہ بالآخر ان کی ذاتی شخصیت نے نقاد اور مصنف کو باہر دھکیل دیا اور
آخری چند سال وہ صرف اپنی ذاتی حیثیت میں موجود رہیں، کہ کوئی بھی شخصیت متوازی تقسیم کی زیادہ دیر متحمل نہیں ہو سکتی
یا اسے متضاد اوصاف کو یکجا کر کے سلجھانا ہوتا ہے یا پھر دونوں میں سے ایک جزو کا انتخاب کرنا ہوتا ہے۔ "کفارہ"
کے بعد ممتاز شیریں نے اپنی ادبی حیثیت کے بدلے اپنی ذاتی حیثیت کو چن لیا۔ اور اس راہ پر چل نکلیں جو بالآخر مکمل
خاموشی پر ختم ہوئی۔ پہلے ادبی اور پھر ابدی۔

کوئی چار پانچ ماہ اُدھر میں نے محسوس کیا کہ کوئی بہت ہی گمبھیر اور خاموش کش مکش ممتاز شیریں کے
اندر جاری ہے اس خاموش کش مکش میں اتنا زور تھا کہ انہوں نے ایک لفظ بھی مجھ سے نہیں کہا لیکن ایک اندرونی اضطرار
اور بے چینی مجھے اس امر پر مجبور کرنے لگی کہ میں ان کے قریب پہنچوں۔ افسوس کہ اس مرحلے پر بھی میں نے اپنی مخصوص
آہستہ روی سے کام لیا اور جس تیزی سے ان کے قریب پہنچنا چاہیئے تھا اسے دخل درمعقولات سمجھ کر دل ہی دل
میں سوچتی رہی کہ کیا کروں؟

ایک صبح وہ ہماری ایک دوست اور میں دستکاری کی ایک نمائش سے واپس آئے تو ان کے گھر میں
ان سے تفصیلی گفتگو ہوئی۔ ان کی تنقیدی صلاحیتیں محفوظ تھیں میں نے انہیں کام کرنے پر اکسایا۔ میں چونکہ خود اپنے
سلسلے میں تخلیقی عمل کی راہ میں ذہنی رکاوٹوں کے مسئلے کا مطالعہ کر رہی تھی اس لیے میں نے ان کی کہانیوں کا پلندہ
اٹھایا۔ اور گھر آ کر انہیں اس خیال سے پڑھنے لگی، شاید یہ معلوم ہو سکے کہ وہ کیوں نہیں لکھ پا رہی ہیں۔

اب میں سوچتی ہوں کہ ان کا کام "نوری نہ ناری" پر آ کر رک جانا ایک اہم بات ہے۔ "میگھ ملہار"
کے دیباچے میں وہ لکھتی ہیں:

> "میرے پہلے دور کے ہر افسانے میں انسانی فطرت کی نیکی پر زور دیا گیا ہے
> اس کی وجہ یہ تھی کہ اس زمانے کے ترقی پسند ادب میں زندگی کے تاریک پہلوؤں، تلخ
> حقیقتوں اور برائیوں اور کجرویوں کے افسانے پڑھ پڑھ کر مجھے یہ احساس ہوا تھا کہ
> میں انسانی فطرت کی اچھائیوں اور اثباتی قدروں کو پیش کروں۔ میری اس کوشش میں
> خلوص شامل تھا، اور شاید وہ پہلی معصومیت بھی جو گناہ کے وجود سے اگر منکر نہیں
> تو خود بے خبر ضرور تھی۔ یا ایسا بھی ہو سکتا جیسا موسیو وانیئل اپیر نے کہا کہ میں انسانی
> سرشت میں شر کے وجود سے آگاہ ہونے کے باوجود اس شر کو چھوتے ہوئے ڈرتی

تھی۔ "دیپک راگ" میں میں نے پہلی مرتبہ اس شر کو چھونے کی ہمت کی ہے۔"
گویا شر کو چھونے کی ہمت کا محرک ان کا عقلی تھا چنانچہ اس مضمون میں آگے چل کر وہ کہتی ہیں:۔

"بڑے بڑے ادیبوں اور نقادوں کی رائے میں شر کے تصور کے بغیر کوئی گہرا ادب تخلیق نہیں ہو سکتا۔ شر کے وجود کو تسلیم کر لینے کے بعد مجھ میں آہستہ آہستہ نامکمل انسان کا وہ تصور گھر کرتا گیا۔ جو معصوم فطری انسان کے تصور سے بالاتر ہے جس میں انسان خیر و شر کا مجموعہ ہے، اور اس کی فطرت کے ان دونوں پہلوؤں میں مسلسل اندرونی کش مکش جاری رہتی ہے۔ بڑے ادب میں انسان کا یہی تصور ہے۔ آگے چل کر یہی تصور منٹو پر میری کتاب "نوری نہ ناری" کا مرکزی موضوع بنا۔"

تو گویا "نوری نہ ناری" کے ذریعے وہ انسان کو خیر و شر کے مجموعے کے طور پر قبول کرنا چاہتی تھیں۔ یہ نامکمل مضامین میں نے نہیں پڑھے، اس لیے مجھے معلوم نہیں کہ خیر و شر کے امتزاج کو انہوں نے کس رنگ میں لیا بلکہ "میگھ ملہار" اور "دیپک راگ" کو بھی میں نے ان کی موت کے بعد غور سے پڑھا۔ انہیں معلوم تھا کہ "دیپک راگ" میں انہوں نے شر کو جس پہلو سے پیش کیا تھا، وہ شر کا سطحی سا پہلو تھا کیونکہ وہ نقاد بھی تھیں۔ عقلی طور پر کسی نظریے کو تسلیم کر لینا ایک بات ہے روح کی گہرائیوں میں کسی حقیقت کو قبول کر کے اس کے ساتھ جینا دوسری ابھی میں ان کے مضامین پڑھ ہی رہی تھی اور سوچ رہی تھی کہ کسی طرح انہیں دوبارہ لکھنے پر آمادہ کیا جائے کہ شومئی قسمت سے وہ بیمار ہو کر ہسپتال جا پڑیں۔ اور یوں جب وہ موت کے دروازے پر تھیں میرا ان سے ذہنی قرب کا دور شروع ہوا۔

ہسپتال میں ان کے دو تین ماہ خود میرے لیے ایک روح فرسا تجربہ ہیں اور یہ تجربہ ابھی اتنا نیا ہے کہ میں اپنی آہستہ روی کے پیش نظر اسے وقت اور فاصلے کے تناظر میں جما کر صحیح طور پر نہیں دیکھ رہی۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی محفل میں یہ مضمون پڑھنے میں تامل ہو رہا تھا لیکن ساتھ ہی ساتھ ایک اندرونی اصرار بھی تھا کہ میں اس تعزیتی محفل میں ان کی اس ذات کو خراج پیش کروں جس کے نیچے انہوں نے ادیب اور نقاد کو دفن کر دیا۔ اور اگرچہ اس مقبرے پر انہوں نے جو پر ایثار شخصیت تعمیر کی وہ آخری دنوں میں خود فن کی حدوں کو چھونے لگی تھی۔ لیکن اس طرح کا فن وہ خود محفوظ نہ کر سکتی تھیں، اس کے لیے کسی دوسرے فنکار کی ضرورت ہے۔

عقلی طور پر ممتاز شیریں نے انسان کو خیر و شر کا مجموعہ تسلیم کر لیا تھا لیکن اپنے اندر اور اپنے گرد و نواح میں شر کے ساتھ کوئی خاطر خواہ سمجھوتہ نہ کر پائیں۔ اس ناکامی نے ان کے قلم کو بہت حد تک خاموش

کر دیا۔ لیکن میں گواہ ہوں کہ اپنے آخری دنوں میں اپنی ذات کے اندر نہ صرف وہ شر پر بلکہ اپنی انا پر بھی مکمل فتح حاصل کر چکی تھیں۔ یہ ایک تنہا اور خاموش فتح تھی جس کا انہیں کوئی شعوری احساس نہ تھا۔ اس لیے انہوں نے اس کا کوئی صلہ طلب نہ کیا۔ نہ فن کی صورت میں۔ نہ تحسین دوستاں کی صورت میں نہ بقائے دوام کی صورت میں۔ ان کی موت سے ایک روز پہلے میں نے ان کے سفید ہوتے ہوئے چہرے سے خوفزدہ ہو کر زندگی کی طرف لوٹ آنے کی ایک آخری اور خام ترغیب دیتے ہوئے انہیں کہا: "ابھی تو آپ کو صحت مند ہو کر اپنے موجودہ تجربے کے بارے میں لکھنا ہے۔" وہ بڑی نرمی سے مسکرا کر مجھے دیکھ رہی تھیں۔ یہ بات سنتے ہی ان کی آنکھوں نے پردہ سا اوڑھ لیا۔ اب میں سوچتی ہوں کہ اس لمحے وہ ہر قسم کی ہوس سے آزاد ہو چکی تھیں اُس ہوس سے بھی جو لکھنے والے کو ہر اہم تجربے کا بیوپاری بنا دیتی ہے۔ چاہے وہ تجربہ اس کا اپنا ہو یا کسی اور کا۔

جتنا عرصہ وہ بیمار رہیں۔ مجھے ایسا محسوس ہوتا رہا کہ وہ ایک بے پناہ اندرونی تنہائی کے لامحدود سناٹے میں ڈوبتی جا رہی ہیں۔ ایسے میں ان تک پہنچنے کی کوشش میں بے طرح ہاتھ پاؤں مارتی رہی کئی بار لمحاتی طور پر میں ان کے قریب پہنچ بھی گئی۔ لیکن وہاں مجھے اپنا آپ صحرا میں ایک دھبے کی طرح نظر آتا کہ ان کی اندرونی تنہائی اور میرے قرب کا کچھ بھی تناسب بنتا تھا۔ ان کی یہ تنہائی شاید اس خلا سے ماخوذ تھی۔ جس میں انہوں نے اپنے اندر کے فنکار کو دفن کیا تھا۔ صوفی فنا فی اللہ ہونے کی سعی کرتا ہے تو اپنی ذات سے اوپر اٹھ کر اپنی وسعت کا سامان کرتا ہے۔ فنکار اپنی انا کو فن میں گھولتا ہے تو وہ بھی دراصل اپنی بقا کا جتن کرتا ہے کہ اسے طبیعی موت کے بعد زندگی کی ہوس ہے۔ ممتاز شیریں نے بھی اپنے مضامین میں اس نظریئے پر بحث کی ہے کہ فن موت پر غلبہ پانے کی کوشش ہے چنانچہ جب انہوں نے اپنی پوری صلاحیتیں بروئے کار لانے سے پہلے اپنے فن کو تیاگا۔ تو انہیں معلوم تھا کہ وہ موت کے خلاف جدوجہد سے دست بردار ہو گئی ہیں۔ ایسا انہوں نے کیوں کیا؟ اس کا جواب ابھی اور تلاش کرنا ہے شاید شر کے انتقام سے مغلوب ہو گئیں یا اپنی کسی کسوٹی پر پورا اترنے کو انہوں نے زندگی پر موت کو ترجیح دی یا پھر شاید بے غرضی اور منکسر المزاجی نے انا پر آخری فتح حاصل کر لی۔ تو ان کا فنا سے مکمل سمجھوتہ ہو گیا۔

(حلقۂ ارباب ذوق کی تعزیتی محفل میں پڑھا گیا۔) ●●

(بشکریہ "قند" مردان)

ممتاز شیریں

کفّارہ

ایک کاغذ بالکل سادہ اور سپید میرے آگے بڑھایا گیا۔ میری کور ہوتی ہوئی آنکھیں جو بلک ـــ
خلا میں بھٹک بھٹک کر تھک رہی تھیں۔ اس مکمل سپیدی پر جم کر رہ گئیں۔
اچانک میری نظر کے آگے اس سپیدی پر کالا رنگ انڈیل دیا گیا، گہرا قطرہ بہ قطرہ گرتا اور پھیلتا ہوا۔
پھر یہ کالا رنگ خشک ہو کر سفید کاغذ پر ایک چوڑی پٹی کی شکل میں محیط ہو گیا۔
مشیت کے ہاتھوں نے لکھا اور لفظوں کی لکیر کی طرف اشارہ کیا۔ جبر و قہر کی آواز آئی۔

"اس پر دستخط کر دو۔"
سیاہی کی گنجان چوڑی پٹی کے نیچے میں نے کانپتے ہوئے ہاتھ سے دستخط کر دیئے۔
میں نے اپنی موت کے فرمان پر دستخط کر دیئے۔

موت دریچے سے لگی کھڑی تھی۔ مجھ سے ذرا سا دور کھڑی تھی اور مجھے اپنے عشوہ و انداز سے للچا رہی تھی وہ ہیجان خیز اور شہوت انگیز تھی۔ بھری بھری گدرائی ہوئی رانیں، کولہوں کی گولائیاں جلد سے چپکے ہوئے اسکرٹ سے پھٹی پڑ رہی تھیں۔ اس کے چہرے پر ریولان یا ہیلنا روبنسٹائن کا میک اپ چڑھا ہوا تھا۔ دہکتے ہوئے سرخ ہوسناک ہونٹوں پر حقارت اور سفاکی کا تبسم لیے وہ کہہ رہی تھی یہ زندہ نہیں رہے گی۔

"نہیں نہیں ڈاکٹر سپاناکورن ایسا مت کہو" سفید براق فرشتۂ رحمت نے چیخ کر کہا۔ اس نے تیزی سے اپنے منہ پر ہاتھ رکھ لیا تاکہ میں اس کی چیخ نہ سننے پاؤں۔ وہ سرگوشی میں ملتجیانہ انداز سے کہے جا رہی تھی "نہیں ڈاکٹر اسے بچاؤ۔ ہم سب کو اس سے بڑا لگاؤ پیدا ہو گیا۔ کیسی پیاری موہنی سی ہے ـــــ اس نے بلا کی سہنے کی بھی خاموش طاقت اور قوت برداشت کا مظاہرہ کیا ہے۔ تین دن سے درد کی اذیت میں مبتلا ہے مسکراتی

ں۔ ایک چیخ، ایک کراہنے کی آواز تک اس کے ہونٹوں سے نہیں نکلی۔"

گہرے پنسل سے کھینچی ہوئی مصنوعی ابروؤں کی کمانیں تن گئیں درشت آواز نے کہا "تم لڑکیاں کتنی جذباتی بن سکتی ہو، علاج میں جانبداری یا تعلق سے کام نہیں لیا جاتا ہے، سمجھیں۔ ضابطہ کی پابندی میں جذباتیت کا دخل نہیں ہونا چاہیئے۔ امراض کا علاج ایک سائنس ہے۔ تمہیں ہر مریض پر مکمل بے تعلقی سے خالی از جذبات ہو کر توجہ دینی چاہیئے۔ اس مریضہ میں یا کسی اور مریضہ میں تمہارے لیے کوئی فرق نہیں ہونا چاہیے۔ فرق ہے تو صرف اتنا کہ اس مریضہ کا معاملہ زیادہ خطرناک اور پیچیدہ ہے۔ زندگی کی امید بہت کم ہے۔" کوئی لمحہ جاتے جاتے یہ الفاظ سن کر رک گیا جیسے اسے سخت تکلیف ہوئی ہو اور مڑ کر تلخ لہجے میں پوچھا "کیا انسانی زندگی کی کوئی قیمت نہیں ہے؟ یہ مریض تمہارے لیے صرف ایک "کیس" ہے؟ خدا کا شکر ہے! ڈاکٹر سپاناکورن کہ یہ کیس تمہارے ہاتھوں میں نہیں ہے۔ ڈاکٹر اسپنگلر اس مریض کو بچانے کے لیے کوئی کسر نہیں چھوڑیں گے اور ہر قیمت پر اس کی زندگی بچانے کی کوشش کریں گے۔ میرے لیے یہ زندگی بہت قیمتی ہے۔ بہت عزیز۔"

اور وہ جو موت تھی، اس نے بے پروائی سے اپنے کندھے سکوڑ کر کی بات سنی ان سنی کر دی۔ "زیادہ سے زیادہ دس فیصد امکان ہے اس کے زندہ بچنے کا۔" اس نے حرفِ آخر کے طور پر اپنے ہاتھوں کو اُٹھاتے ہوئے کہا۔ وہ کلٹیمنسٹرا کے ہاتھ تھے جن کے ناخنوں سے خون کی بوندیں ٹپک رہی تھیں۔

جواب کی سفاکی سے مجروح ہو کر پیار میری طرف اس طرح بڑھا جیسے اپنی آغوش میں لے کر موت کے آگے سپر بن جائے گا۔

میں نے آنکھیں بند کر لیں اور موت کا انتظار کرتی رہی۔ میری زندگی سبکدوش ہو کر گردبادِ مرگ کا انتظار کرتی رہی۔

چناں چہ مجھے مرنا تھا۔ ایک بے معنی اور بے مصرف زندگی ناگہاں اپنے اختتام کو پہنچ جائے گی۔ میں نے زندگی میں کوئی معرکہ سر نہیں کیا۔ کسی چیز کی تخلیق نہیں کی۔ کوئی ایسا کام نہیں کیا جو میری اب تک کی زندگی کا کوئی جواز بن سکتا لیکن اب تک ایک نئی زندگی کی تخلیق شاید میری زندگی کا جواز بن جائے۔

میں نے آنکھیں کھولیں اور محبت کے چہرے پر نگاہ کی۔ اس لمحہ مجھ پر منکشف ہوا کہ مجھے کتنا چاہا گیا گیا ہے۔ میری کتنی قدر کی گئی ہے میری زندگی بے کار اور بے مصرف ہونے کے باوجود ان کے لیے اہم اور قیمتی

تھی جو مجھ سے محبت کرتے تھے۔ اس لمحہ جب موت کا سرد ہاتھ مجھ پہ منڈلا رہا تھا۔ یہ خیال بڑا اطمینان دہ تھا۔

محبت کا چہرہ مجھ پر جھکا ہوا تھا۔ اس چہرے پر اندرونی کرب اضطراب اور پریشانی کے نشانات مرتسم تھے درد کو چھپانے کی کوشش میں ایک ایک نس پر ناقابل برداشت بار پڑ رہا تھا اور محبت کے چہرے کو دیکھتے وقت موت کا عرفان میرے بہت قریب تھا۔

کیا موت گناہ کی قیمت اور کرب جسم کا کفارہ تھا؟ میں تو گناہ سے ناآشنا تھی، یا کہیں ایسا تو نہیں کہ میں نے کبھی گناہ کی جھلک دیکھی ہو، خواہ وہ کتنی ہی چھوٹی کیوں نہ ہو؟ اور پھر گناہ کو چھوٹا بڑا قرار دینے کا پیمانہ کس کے پاس ہے؟

محبت کے چہرے کو دیکھتے ہوئے عرفان میرے بہت قریب تھا۔

محبت نے موت سے بچانے کے لیے اپنا بازو بڑھا رکھا تھا، اندر گڑی ہوئی نشتر کی سوئی لال لال قطرے چوس رہی تھی۔ سیال سرخی بتدریج بڑھ رہی تھی اور جب سرنج بھر گئی تو سوئی نکال لی گئی۔

سوئی میرے ہاتھ کی باریک رگ کو ٹٹولتی رہی۔ بے شمار مرتبہ سوئی میری کلائی میں داخل ہوئی اور کہنی کے نیچے نیلی رگوں کے پھیلے ہوئے جال میں سرگرداں رہی۔ میرے پلنگ کے پاس لگے ہوئے دہشت ناک سلنڈروں سے گلوکوس کا محلول سوئی کے ذریعے میرے جسم میں داخل ہوتا رہا۔

پھر کسی خطرناک دوا کا محلول قطرہ بہ قطرہ آہستہ آہستہ میری رگ میں اترتا رہا۔

اور جب میں تھکن سے خستہ ہو کر آنکھیں بند کیے ہوئے، لیٹی ہوئی تھی تو میں نے ایک خوفزدہ کرنے والی آواز کو سرزنش کرتے ہوئے سنا۔

"یہ بہت خطرناک اور بہت طاقتور عرق ہے اسے بدن میں بہت آہستہ جانا چاہیے۔ اگر بہاؤ تیز ہو گیا یا زیادہ مقدار بدن میں چلی گئی تو شدید انقباض پیدا ہو جانے اور اندرونی حصے ٹکڑے ٹکڑے ہو جانے کا خطرہ ہے۔ ذرا سی لاپروائی مہلک ثابت ہو سکتی ہے ساری رات مستقل نگہداشت کی ضرورت ہے۔

ساری رات نگہداشت کی جاتی رہی اور لمحہ بہ لمحہ میری تکلیف اور درد کا اندراج ہوتا رہا، وہ دوسری رات تھی۔ خوفناک اور ڈراونی اور یہ تیسری رات۔

اب میری رگوں میں گرم انسانی خون ٹپک رہا تھا۔ بلڈ بینک کے یخ خانوں سے لیا ہوا خون نہیں بلکہ محبت کے بازو سے نکلا ہوا تازہ اور زندہ خون۔ جیسے جیسے یہ خون میرے جسم میں داخل ہو رہا تھا میرا بدن

اپنی کھوئی ہوئی حرارت دوبارہ حاصل کر رہا تھا، اور مجھ میں زندگی واپس آرہی تھی۔ زندگی میرے پاس مسکراتی ہوئی محبت کی مضطرب اور بے چین نظروں کو ڈھارس بندھاتی ہوئی کھڑی تھی۔

ایک ممنون طمانیت کے ساتھ دو نرم محبت بھرے ہاتھوں نے میرے ہاتھوں کو تھپتھپایا۔

ایک ہاتھ نے بڑھ کر شفقت کے ساتھ میرے ماتھے سے بالوں کو پیچھے ہٹایا۔ "تم ٹھیک ہو جاؤ گی"۔

"تم ٹھیک ہو جاؤ گی"۔ زندگی کے فرشتے کے ہونٹوں سے ایک مہربان مسکراہٹ کی شعاعیں پھوٹیں "تم طاقت ور ہو تم میں بحرانی کیفیتوں کے شدائد برداشت کرنے کی طاقت ہے خطرے کو بڑھانے والی چیزیں تو خوف اور لاعلمی ہوتی ہیں۔ اس پورے وقفے میں تم نے بڑی بہادری سے کام لیا ہے اور ہم سے پورا پورا تعاون کیا ہے تمہیں صورت حال کا صحیح شعور ہے اور اس صورت حال پر قابو پانے کے لیے جو ارادے کی قوت چاہیے وہ بھی تم میں موجود ہے اور تم یقیناً اس پر قابو پا جاؤ گی۔

میں نے پرسکون اور راضی بہ رضا مسکراہٹ سے اس کی طرف دیکھا اور کہا "ہاں، ڈاکٹر اسپنگلر"۔

اور پھر میں نے محبت کے چہرے کو کھلے ہوئے وسیع دروازوں میں غائب ہوتے ہوئے دیکھا جو اس کے پیچھے بند ہو گئے۔ یہ آرفیوس کا چہرہ تھا جو روشنی کی دنیا میں غائب ہو گیا۔

ایک ان دیکھی جبری طاقت مجھے تاریکی کی ابدیت میں کھینچ لے گئی۔

پھر بھی یہ موت نہیں تھی۔ جو میرے پاس کھڑی ہوئی تھی۔ یہ زندگی کا فرشتہ تھا۔ اس کے سفید دانت ایک دلآویز اور پرسکون مسکراہٹ میں ایک ثانیے کے لیے چمکے اور پھر ایک سفید نقاب میں روپوش ہو گئے۔ سنہرے بالوں والا سر ایک سفید ٹوپی میں چھپ گیا اور نیلی آنکھیں جو شفقت سے جگمگاتی تھیں اب سنجیدہ اور متفکر ہو گئیں تھیں۔

سفید لبادے اور سفید ٹوپ میں ڈھکے ہوئے اور کئی ایک خاموش سایوں نے مجھے اپنے گھیرے میں لے لیا۔

میں نے اپنی زندگی خدا کے ہاتھوں میں دے دی۔

ریڑھ کی ہڈی کے دہانے پر اعصابی مرکز میں اترتی ہوئی سوئی کے ساتھ موت مجھ میں داخل ہوئی اور یکے بعد دیگرے میرے سارے عضلات، میرا پورا بدن بے حس، سرد اور بے جان ہوتا گیا۔

میں نے ساکت اور بے جان پیکر کو میز پر سفید چادروں میں لپٹا ہوا چھوڑ دیا۔

میں نے اپنے آپ کو آزاد محسوس کیا۔ یکدم آزاد اور بے قید جیسے میں اپنے جسم کے زنداں سے

۔۔رہا ہو کر ایک بے حد و بے کراں وسعت میں داخل ہو گئی تھی۔

میرے چاروں طرف وسیع زمین پھیلی ہوئی تھی بنجر اور ویران زمین دفعتاً میرے پیروں کے نیچے زمین اینٹھنے لگی۔ زمین کانپتی لرزتی رہی اور اس طرح تشنج میں مبتلا رہی جیسے دردِ زہ سے گزر رہی ہو۔ زمین نے اپنے اندر سے بیش بہا خزانے کا دفینہ باہر اگل دیا لیکن زمین کے بطن سے کوئی زندگی نمودار نہیں ہوئی۔

زمین کو ایک صاف لمبے شگاف میں چاک کیا گیا۔ زمین کا بطن ایک کھلا ہوا خون ریز کچا زخم تھا جس سے لہو ڈھل ڈھل کر نکل رہا تھا اور جذب ہو رہا تھا۔

" اسکرین ٹیڑھی ہو گئی ہے " ایک دبی ہوئی سرگوشی نے جلدی سے کہا۔

" اسکرین ٹھیک کرو۔ ریڑھ کی ہڈی میں دیا ہوا بے ہوشی کا انجکشن ذہن کو مکمل طور پر ماؤف نہیں کر دیتا چند ایک حصے جزوی طور پر زندہ اور ہوشیار رہتے ہیں "

زمین سے خون مسلسل بہہ رہا تھا لیکن زمین کے بطن سے کوئی زندگی نمودار نہیں ہوئی۔ زمین کا بطن مضبوطی کے ساتھ بند کر دیا گیا اس پر تمام زندگی کا راستہ بند کر دیا گیا۔

ساری زمین اجاڑ اور بنجر تھی ایک ویران خرابہ میرے چاروں طرف تنہائی اور سنسان ویرانی تھی میں اس ویران خرابے کی وسعتوں میں بچھڑی ہوئی بے مقصد گھومتی رہی۔

اچانک نہ جانے کہاں سے پہاڑوں کا ایک سلسلہ ابھر آیا۔ ان کی آنکھوں کو خیرہ کرنے والی برف پوش چوٹیاں نیلے آسمان کے پس منظر میں سمندر کی منجمد لہریں معلوم ہو رہی تھیں۔ پہاڑوں کی چوٹیاں سارے عناصر کے مقابلے میں امیدوں کی طرح سر بلند کھڑی ہوئی تھیں۔ ان کے درمیان خوف کی تاریک اور گہری کھائیاں تھیں۔ میں امید و بیم کے درمیان ایک گہری کھائی کے کنارے مشیت کی دیوار کو مضبوطی سے تھامے کھڑی تھی اور پہاڑ مل کر ایک ناقابلِ اندازہ اونچی اور ناقابلِ گذار دیوار میں تبدیل ہو گئے تھے کیا یہ دیوار موت اور زندگی کے درمیان خطِ فاصل قائم کرنے والی دیوار تھی؟

ناقابلِ یقین طور پر معجزانہ طور پر میں نے یہ دیوار اور اپنے آپ کو دیوار کی دوسری طرف پایا۔ اور یہاں پھیلی ہوئی کھلی زمین کی بجائے بھول بھلیوں کی طرح کے راستے تھے میں ان راستوں میں گم ہو گئی۔ بھول بھلیاں پیچ در پیچ کھلتی گئیں اور غلام گردشوں، صحن خانوں اور اونچے اونچے ستونوں میں پھیل گئیں۔ اب میں انہیں پہچان سکتی تھی وہ طویل کٹھرا جس کے سرے پر کئی سروں والے ناگ اپنے حسین پھن

اٹھائے گویا جھوم رہے تھے یہ سنگ بست راستے یہ سحر طراز اونچے ستون، "اینگکور" کے تھے۔

میں اپسراؤں کی قطاروں کے درمیان چلتی گئی ان اپسراؤں کے سنوارے ہوئے لمبے بال مرصع کندنی زیور اور نازک حسین بدن اپنے ہوش ربا خموں کے ساتھ رقص کے انداز میں جھکے ہوئے دیواروں پر ابدی نقوش میں مرتسم تھے۔

اس کے جمال کے کھلتے ہوئے گلاب کی کشش سے کھینچ کر۔

اس کے آموں سے لدے ہوئے درخت کی طرح حسین جسم کے پھلوں کی طرف جس کسی نے نظر اٹھائی پھر اس کی نظر پلٹ کر واپس نہ آئی۔

باغ میں بہتے ہوئے چشمے کے سکون کی طرح پونم کی چاندرات کی طرح۔

وہ سر مستی و رعنائی کا پیکر بن کر جاگ اٹھی ہے۔

ایک ایک گوشے سے ہر اپسرا زندہ ہو کر نیچے اتر آئی اور سب مل کر رقص میں شامل ہو گئیں۔

آسمانی جل پریاں ناچتے ناچتے ایک بے حدود بے کراں فضاء میں پہنچ گئیں۔

ان کے ملکوتی جسموں کی تابناکی میں روحانی عظمت کے چراغ روشن تھے۔

یہ آسمانی اپسرائیں صرف درباری ناچنے والیاں تھیں ناچ فنکاروں اور مخصوص کھمیر وضع کا تھا۔

ساری اپسرائیں اسی طرح ناچ رہی تھیں جس طرح صدیوں پہلے سوزیہ ورمن کے دربار میں انہوں نے ناچا ہوگا۔

نازک ہاتھ مختلف زاویے بناتی ہوئی مخروطی انگلیاں، بل کھاتے ہوئے اعضا کا لوچ نرم و نازک ہتھیلیاں جو جڑ کر کھلتے ہوئے کنول بن رہی تھیں۔

جو اپسرا ناچتی ہوئی گزرتی اس کی طرف جان لیوا ہیرے کی انگلی اٹھتی جو شیوا نے بد صورت ناقص الخلقت ہونے کو بخش دی تھی، اور تمام اپسرائیں ایک ایک کر کے مردہ ہو کر گرتی گئیں۔

ننھی دبلی پتلی اور نازک جل پریاں برف کی طرح حسین پروقار، سرو قد اور راج ہنسوں جیسی [BALLERINAS] میں بدل گئیں جو جھیل کے سحر سے آزاد ہو کر چاندنی رات میں چائے کووسکی کی مسحور کن موسیقی پر ناچ رہی تھیں۔

راج ہنسوں کی شہزادی سب سے الگ ہو کر اکیلی اپنا آخری رقص کرتی رہی۔ فضا میں اس کی آواز بھی اپنی موت کا نغمہ گا رہی تھی۔ آہستہ آہستہ اس کی حرکات معطل ہوتی گئیں اور وہ فرش پہ گر پڑی اس

کے نازک بدن میں ایک آخری تھرتھراہٹ پیدا ہوئی اور اس حسن و تمکنت کے ساتھ وہ موت کی آغوش میں سو گئی۔

موت میں بھی ایک وقار اور حسن ہوتا ہے۔

نہیں، نہیں موت تو بدصورت اور مضحک تھی۔ میں نے اصلی اور حکایاتی جنگلوں کے مناظر سے منقوش دیواروں کے درمیان سے گذرتے ہوئے سوچا۔ خوں ریزی کے مناظر، موت اور تباہی کے مناظر اور یہ جہنم تھا، کبھی نہ بجھنے والی آگ سے بھرا ہوا الاؤ جو انسانی جسموں کے ایندھن پر جل رہا تھا۔ شعلوں کی تیز زبانیں گناہ گاروں کے تعاقب میں لپک رہی تھیں۔

نٹ راجہ دیوانہ وار اپنا وحشیانہ موت کا ناچ ناچتا رہا اور پھر اپنی ایک ٹانگ رقص کے انداز میں فضا میں معلق کیے ہوئے دوسری ٹانگ پر کھڑا ہو گیا اس کا پیر انسان کی گردن پر تھا اور انسانی زندگی اس کے پیر کے نیچے دم توڑ رہی تھی۔

ہندستانی نٹ راجا، شیوا کے زیادہ شفیق کمبوڈین پیکر میں ڈھل گیا۔ اس کے موٹے ہونٹوں پر ایک مہربان بلکہ ہوسناک تبسم تھا اس کے سر پر بالوں کی جٹائیں بل کھاتے ہوئے سانپوں کی طرح لپٹی ہوئی تھیں جن پر نصف چاند کا ہالہ سجا ہوا تھا۔ شیوا تخریب کا دیوتا تھا اور اسی لیے تخلیق کا بھی دیوتا تھا۔ کیونکہ موت ہی کی کوکھ سے زندگی نکلتی ہے۔

اور وشنو نے اپنے ساتھ سینکڑوں دیوتاؤں اور راکششوں کو لے کر دودھ کے ساگروں کو آب حیات کے لیے متھ ڈالا۔

کلاوتی تصویروں کی گیلری سے گذرتی ہوئی میں اوپر چڑھنے لگی مرکزی برج کی عبادت گاہ کی طرف بڑھنے لگی۔ اینگ کور کا مندر درجہ بہ درجہ بلند ہوتے ہوئے اتنا حسین اور متناسب لگتا تھا جیسے پتھر میں موسیقی منجمد ہو گئی ہو۔ چار گوشوں کے چار برجوں کی منزلیں مصری اہرام کے سے تکون بناتے مرکزی برج کے کنول کی طرف اٹھتی تھیں اور یہ کنول نما سر بفلک مینار کیلاش یا میرو کے پہاڑ کا اسم تھا کیلاش، جو دیویوں، دیوتاؤں کا مسکن اور ساری کائنات کا مرکز تھا۔

لیکن راستہ تنگ اور تاریک تھا، سیڑھیاں اونچی اور چکنی تھیں اندرونی عبادت گاہ میں اندھیرا تھا اور قدم بڑھانے کی ہمت نہ ہوتی تھی۔

میں آخری زینے پر کھڑی ہوئی تھی، عبادت گاہ سے ایک شبیہہ اگر بتیاں تھامے ہوئے جھانک

بلائی جاتی ہیں نیچے اتر رہی تھی۔ زعفرانی رنگ کی عبا میں ملبوس جو رومی چھتے کی طرح ڈھیلی ڈھالی تھی اس مندر کے ایک حصے کی طرف اشارہ کیا جہاں ایک اونچے شہ نشین پر بدھ کے مجسموں کی قطار بنی ہوئی تھی۔ یہ ابنگلوک کے مشہور سنگ مرمر کے مندر کے جانے پہچانے منظر میں تبدیل ہوگیا۔ بدھ کے سنہری مجسموں کی قطاریں لے ہوئے مراقبہ میں مستغرق لیٹے ہوئے استادہ ہاتھ اٹھاکر سمندروں کو پرسکون کرتے ہوئے۔

دنیاؤں کی لاعلمی سے بہت اوپر،

موسموں کے تغیر و تبدل کے سالوں سے بہت آگے۔

بدھ کا آئین چمک رہا ہے اس طرح جیسے

چاند موسم خزاں کے آسماں پر چمک کر

کائنات کو اپنی محبت کی کرنوں سے پرنور بناکر آغوش میں لے لیتا ہے۔

جسم ایک بدرو ہے، ہر طرح کی غلاظت اور گندگی کا گھر

جاننے والے کے لیے زندگی

ایک ننھے سے دیئے کی لرزتی ہوئی لو ہے

جو ہوا کے ایک جھونکے میں بجھ جاتی ہے

وہ مقدس اور تمثیلی درخت سامنے تھا جس کے گھنے سائے تلے بدھ کو روشنی ملی تھی۔ میں نے درخت کی طرف دیکھا۔ وہاں روشنی نہیں تھی۔

شام کے سائے گہرے ہو رہے تھے۔ عظیم الشان کھمیر تہذیب کے ان شاندار کھنڈرات میں تنہا بھٹکتی ہوئی تاریکی سے میں خوفزدہ ہونے لگی۔ راستے سکڑ کر دوبارہ ایک بھول بھلیاں میں بدل گئے۔ ہوا رک گئی تھی میرا دم گھٹ رہا تھا۔

"آکسیجن کی جالی ٹھیک کر دو، سانس لینے میں دقت ہو رہی ہے۔" کہیں قریب کسی نے تیزی سے سرگوشی میں کہا "آکسیجن"۔

ہوا میں تازگی تھی میرے اردگرد روشنی تھی، میرے اوپر کھلتی ہوئی محرابیں شاندار تھیں ستون سفید مرمر کے بنے ہوئے، سنگِ مرمر تقدس اور پاکیزگی کی ایک ملکوتی فضا کا حصہ معلوم ہو رہا تھا۔ یہاں نہ کندہ کی ہوئی شکلیں تھیں، نہ مجسمے اور تصویریں لیکن پھر بھی اس سادگی اور پاکیزگی کا ایک متحیر خیز حسن اور جمال تھا۔ یہاں

رتیاں نہیں تھیں خارجی علامات نہیں تھے کوئی "واسطۂ حسن قبول" نہ تھا لیکن ایک غیر مرئی برتر وبالا وجود اری وساری تھا۔ اپنے خالق سے ایک خاص اور بالراست تعلق کا احساس تھا۔

سفید بھنوی گنبد، مرمر کے ستون، پھیلی ہوئی محرابیں شفاف فانوس یہ یقیناً بادشاہی مسجد تھی۔ ن جانی، اجنبی راہوں پر بھٹک کر میں گھر لوٹ آئی تھی، مرکزی قبے کے نیچے میں سجدے میں گر گئی اور خشوع وخضوع سے نماز پڑھنے لگی میرا سارا وجود ایک عجیب اور انوکھی مسرت سے لبریز تھا۔ بالآخر مجھے سکون مل گیا۔

میں نے اٹھ کر اپنے اردگرد سراسیمہ ہو کر نظر ڈالی میں کہاں تھی؟ ایسا معلوم ہو رہا تھا زماں ومکاں جہت اور پیمانے سے محروم ہو کر اپنا مفہوم کھو بیٹھے تھے اور میں گویا زماں ومکاں سے گزر کر ابدیت میں داخل ہو چکی تھی۔

یا اس کے برعکس ابدیت سے نکل کر "اب" اور "موجود" کی دنیا میں واپس آ رہی تھی؟ تمام وقت ازلی اور ابدی "حال" ہے۔

جن راستوں سے ہم نہیں گزرے۔
وہاں کے قدموں کی چاپ
بازگشت بن کر یادوں میں گونجتی ہے۔

یہ نہ اینگکور کے سرمئی ستون تھے اور نہ بادشاہی مسجد کے سنگِ مرمر کے ستون بلکہ معمولی عام قسم کے گول ستون تھے جن پہ سفید اور خاکستری روغن چڑھا ہوا تھا۔ سنگِ مرمر کی سیال، شفاف سپیدی صرف ہسپتال کی دیواروں میں چنی ہوئی چمکدار ٹائلز میں تھی۔ ہاں یہ بینکوک کا سیونتھ ڈے اڈونسٹ سینی ٹے ریم ہاسپٹل تھا۔

میں گویا ابدیت کی لامتناہی وسعت کے دھندلکوں سے کھینچ کر قریبی اور متعین زماں ومکاں میں واپس لائی گئی تھی۔

ہسپتال کی لفٹ نیچے آئی اور اس سے کوئی باہر نکلا، زعفرانی عبا نہیں، سفید لباس پہنے ہوئے میں نے اسے پہچان لیا۔ یہ عیسائی مشن کی عورت تھی جو روزانہ مریضوں کے پڑھنے کے لیے اپنے مشن کا لٹریچر لاتی تھی۔ اس نے ایک کاغذ میرے ہاتھ میں تھما دیا۔ کاغذ پر جلی حروف میں لکھا ہوا تھا:

"خدا کی بادشاہت قریب ہے۔
مسیح موعود کا نزول قریب ہے۔

آرمیگڈان کی بین الاقوامی جنگ، دنیا کی تمام قوموں کے درمیان زبردست ٹکراؤ کے بعد زخموں سے نڈھال زمین کو سکون اور امن نصیب ہوگا۔

مسیح موعود کی آمد قریب ہے۔

مسیح کا نورانی شعاعوں میں زمین پر نزول ہوگا.....

یہ الفاظ ہوا میں تحلیل ہو کر غائب ہو گئے اور میرے ذہن میں دوسری کتابوں کے الفاظ رینگنے لگے جن میں مسیح کی دوبارہ آمد، ان کی حکومت میں امن اور خوش حالی، یوم حساب کی نزدیکی، مردوں کا زندہ ہو اٹھنا، روز جزا کا آخری انصاف جی اٹھے ہوئے مردوں کا ایک لامتناہی اندھیرے سے نکل کر حیران و سراسیمہ، الوہی نور کی خیرہ کن روشنی کے سامنے جمع ہونا۔ سب مذکورہ تھا۔

مجھے شہادت کی آرزو نہیں۔

مجھے آخری دید کی تمنا نہیں۔

مجھے صرف نفس مطمئنہ بخش دے۔

میرے سامنے پھیلا ہوا خلاء ایک سماوی روشنی سے معمور ہو گیا۔ طمانیت کا احساس میرے وجود میں پھیل گیا۔

روشنی کے ایک دھارے میں میری ننھی "ریشمیں" میرے سامنے آئی، نومولود بچے کی شکل میں نہیں بلکہ میرے تصور کی "ریشمیں" کے پیکر میں۔ گھنگریالے بالوں والی گڑیا، گلابی جھالروں کے فراک میں سر جھٹکا کر اپنے خوبصورت بالوں کے گھونگر ہلاتی ہوئی، ہونٹوں پر ایک شریر مسکراہٹ لئے ہوئے۔ محبت سے بے قابو ہو کر میں نے اس کی طرف اپنی باہیں پھیلا دیں لیکن میری ننھی "ریشمیں" گریزپا نکلی وہ روشنی کے تخت پر سوار ہو کر آسمانوں میں غائب ہو گئی میری باہیں خالی کی خالی رہ گئیں۔

ساری ویرانی اور بنجر پن، ساری تنہائی، میرے اپنے اندر تھی سارا درد اور کرب پھر جاگ اٹھا یہ درد اذیت دہ تھا۔ بہت بہت اذیت دہ تھا۔ لاشعور کی وسعتوں میں آزادانہ گھومتا ہوا ان تھک تکلیف دہ آگہی کے ایک نوکیلے نقطہ پر مرکوز کر دیا گیا۔ روح اپنی لاحاصل تلاش کے سفر سے لوٹ کر دوبارہ اپنے زنداں میں داخل ہو گئی جو میرا جسم تھا۔

میں نے آہستہ سے آنکھیں کھولیں۔ روشنی میری کمزور آنکھوں کو تکلیف دے رہی تھی "روشنی"

آپریشن کی میز پر پڑی ہوئی خیرہ کن بے رحم اور آنکھوں کو اندھا بنانے والی روشنی تھی "طمانیت" مارفیا کی غنی اور خواب آور دوا تھی جو میرے درد کی شدت کو کم کرنے کے لیے دی گئی تھی لیکن کوئی مارفیا اس درد کو مٹا نہیں سکتا تھا جو میرے اپنے اندر موجود تھا میرے وجود کی گہرائی میں زندہ تھا۔

میرے نفس نے آزاد ہو کر عالمگیر ویرانی اور تنہائی کا جو تصور دیکھا تھا وہ دراصل میرے اپنے شدید اندرونی احساس کا اظہار تھا جیسے جیسے آہستہ آہستہ میرے حواس مجتمع ہوتے گئے۔ ویرانی اور اجاڑپن کا کائناتی احساس سمٹ کر ایک شدید ذاتی المیے میں ڈھل گیا۔

جیسے ہی دروازہ کھلا آپریشن تھیٹر کے باہر اذیت دہ انتظار کا اعصابی تشنج ختم ہوا اور وہ اندر داخل ہوئے لیکن ڈاکٹر نے مانعتی انداز میں ان کے کندھوں پر ہاتھ رکھا اور الگ لے گیا میں ڈاکٹر کی سرگوشیانہ لہجے میں گفتگو سن سکتی تھی۔ "مجھے افسوس ہے بچے کو بچایا نہیں جا سکا۔ ہم نے دل کے مساج کا طریقہ بھی آزمایا مگر بے کار۔ آخری لمحہ تک ہم نے اس کے دل کی دھڑکن پر کان لگائے رکھے وہ زندہ تھا۔ موت پیدائش کے فوراً بعد ہوئی ایک طرح سے پیدائش اور موت دونوں ایک ساتھ واقع ہوئیں۔"

صمیم دل سے مانگی ہوئی آخری دعا نے شاید ننھی زندگی ایک دوسری زیادہ "قیمتی" زندگی کے بدلے میں بھینٹ دے دی تھی۔

کیا دل کی گہرائیوں سے مانگی ہوئی وہ دعا قبول ہوئی تھی ان کی کربناک اور مضطرب آنکھیں میری طرف پلٹیں۔

ڈاکٹر نے جلدی سے انہیں اطمینان دلانے کی کوشش کی۔ اب یہ ٹھیک ہیں آہستہ آہستہ ہوش آرہا ہے جلد ہی انہیں ان کے اسپیشل وارڈ میں منتقل کر دیا جائے گا اور آپ ان سے بات کر سکیں گے اس ابتلا سے وہ بڑی ہمت سے گزریں بڑا پیچیدہ اور خطرناک کیس تھا لیکن اب خطرے کی سرحد پار ہو گئی ہے گھبرانے کی کوئی بات نہیں۔ سیزرین آپریشن بذاتہٖ خطرناک نہیں ہوتا، گو کہ بڑا آپریشن ہے کیونکہ شگاف براہ راست پیٹ کے اندر اترتا ہے لیکن آجکل سلفا ڈرگس اور اینٹی بائیوٹکس کے اس دور میں ایسے آپریشن سے موت کے خطرات بالکل دور ہو گئے ہیں۔ آپ کی بیوی خطرے سے باہر ہیں۔ ابھی ان کی حالت بہت نازک ہے اور انتہائی حفاظت اور نگہداشت کی ضرورت ہے بچے کی موت کے بارے میں انہیں ابھی نہ بتایا جائے تو بہتر ہوگا۔"

میرے دل پر سردی کی ایک تہہ سی چڑھ گئی۔ میرے اندر کوئی چیز ٹوٹ گئی۔ میرے سینے میں جو ننھی

ت کا شعلہ سبز کا تھا وہ سرد ہو گیا۔

موت مجھے چھوتے ہوئے گزر گئی لیکن جاتے جاتے وہ تاوان میں اس ننھی زندگی کو لے گئی جو میرے اندر
ب تھی وہ ننھا وجود اپنی نشو و نما کی ساری منزلوں میں میرے تخیل میں اتنا واضح طور پر موجود تھا، اس کی
بریہ میں صرف ایک لمحے کی زندگی تھی۔

مَیں نے زندگی کو نہیں، موت کو جنم دینے کے لیے اپنی جان کی بازی لگا دی تھی میں ندامت اور غم
ماس میں ڈوب گئی میری آنکھیں خشک تھیں، آنسوؤں کے پاس بھی درد کا علاج نہیں تھا۔

مَیں تنہا تھی، اپنے کرب اور غم کے ساتھ، بالکل تنہا۔

مَیں اس ساری قیامت سے موت کے لیے گذری تھی یا پیدائش کے لیے؟ پیدائش ہوئی یقیناً لیکن۔

یہ پیدائش میرے واسطے موت کی طرح سخت اور تلخ اذیت بن گئی۔

یہ بہت بڑا کفارہ تھا۔ اس کفارے کے لیے مجھے کیوں منتخب کیا گیا ــــ؟ ●●

(دستکریہ، قند)

ممتاز شیریں

آئینہ

میں ایک بڑے آئینہ کے سامنے کھڑی بالوں میں کنگھی کر رہی تھی۔ میری توجہ بال بنانے پر نہ تھی۔ یونہی کنگھی کیے جا رہی تھی۔ دراصل میں اپنے چہرے پہ طرح طرح کے جذبات کے اظہار کا مطالعہ کر رہی تھی۔ اور کیا کہنے بڑا ہی مزہ آ رہا تھا...... بال بنانے میں ضرورت سے زیادہ دیر لگ رہی تھی۔ امی کہیں گی "کچھ کام بھی کروگی پروین! ہم ہو آئینہ ہے اور بس جب دیکھو آئینہ کے سامنے!"...... نہیں آج امی کچھ نہیں کہیں گی۔ آج تو وہ مجھ سے بہت خوش ہیں، ابھی ابھی آج میرا رزلٹ معلوم ہوا ہے نا! رزلٹ اور آئینے نے خوشی کی تصویر پیش کر دی۔ سکینڈ ڈویژن! اور میرے گال تمتما رہے تھے.. ہونہہ! سکینڈ ڈویژن بھی کوئی بڑی بات ہوئی میرے لیے؟ میں تو ہمیشہ جماعت میں اول آیا کرتی تھی۔ مجھے تو فسٹ ڈویژن میں کامیاب ہونا چاہیئے تھا۔ ایک ہلکی سی تحقیر اور ناز...... ایسے یوں بھی بھلی معلوم ہوتی ہوں؟......... پھر بھی اگر کسی دوسرے امتحان کا نتیجہ ہوتا تو کچھ پروا نہ تھی۔ بی۔اے ان دو ننھے سے حرفوں میں کتنی شان ہے۔ کتنا دبدبہ! اب تو میں گریجویٹ ہوں۔ آئینہ کی تصویر پہ رعب اور فخر چھا گیا..... گویا میں اپنی صورت نہیں دیکھ رہی تھی بلکہ پردۂ فلم کی کسی ہیروئن کے چہرہ پہ بدلتے جذبات کو۔ یا کسی مصوّر کی بنائی ہوئی تصویروں کو جن میں مصوّر نے خاص خاص جذبے کو کیا تو اس پہ کھینچا ہے ...... اب لڑکیاں میرا پیچھا نہ چھوڑیں گی، خوب ستائیں گی۔ "مٹھائی کھلاؤ۔ مٹھائی کھلاؤ۔" اور میں کہتی پھرتی تھی نا کہ اس سال ہرگز کامیاب نہ ہوں گی۔ میں نے امتحان کے لیے ذرا بھر بھی تیاری نہ کی تھی۔ اور کہتی تھیں "آخر تم کامیاب نہ ہو تو کسی اور کی کامیابی کی امید بھی ہو سکتی ہے!" اور مجھ سے شرطوں پر شرطیں بدھا کرتی تھیں۔ بھلا مٹھائی پہ ہر نی ہو جائے گی۔ شاید پارٹی ہی دینی پڑے۔ ہاں، کیوں نہ آج ہی اپنی چند خاص سہیلیوں کو بلا کر پارٹی دوں۔ خوب لطف آئے گا۔ گھر بیٹھے بیٹھے میرا جی اکتا گیا...... اوہ امی بھی ادھر آنکلیں۔ "آج میں اپنی

سہیلیوں کو چائے پر بلاؤں امی؟"

"ہاں ہاں، کیوں نہیں بیٹی۔ شوق سے بلاؤ۔ آخر ایسی خوشی کے موقعے بار بار نہیں آتے" آہا! آج امی نے کتنی جلد اجازت دے دی۔ زینی کو ضرور بلاؤں گی۔ وہ تو پارٹی کی جان ہوگی پھر، اور صرف اسی کو معلوم ہے نا کہ...... اوں.....اوں! بڑی شریر ہے وہ تو سب سے کہہ دے گی۔ "پروین کو ڈبل کنگریجولیشن دو۔ ایک تو اس کے گریجویشن پہ اور دوسرا اس سے بڑھ کر اس کی اینگیجمنٹ (ENGAGEMENT) پر"۔ اور سب لڑکیاں مجھ پر ٹوٹ پڑیں گی۔ چھیڑتی چھیڑتی میرا ناک میں دم کر دیں گی۔ اور میں بناوٹی غصّے سے یوں منہ بنا لوں گی.... ارے تو غصّہ بھی مجھے سجاتا ہے۔ منہ پھلائے ہوئے بھی میں اچھی لگتی ہوں۔ یہ تو آج ہی معلوم ہوا۔

ہاں ہاں لڑکیاں کہا کرتی تھیں نا "غصّے کا اظہار کرتی ہوئی تم تو بالکل مادھوری سی دکھائی دیتی ہو" لیکن میں نے آج تک تو تجربہ سے نہ دیکھا تھا۔ واللہ یہ آئینہ بھی بڑی انوکھی ایجاد ہے۔ اپنی تصویر کو جس پوز میں، جس پہلو سے چاہو دیکھ لو جس طرح بھی چاہے دیکھ لو..... ہاں تو میں اپنے چہرے پر مصنوعی غصّہ پیدا کر دوں گی۔ گو جی تو یہی چاہتا ہوگا کہ وہ یونہی چھیڑتی جائیں۔ ہاں۔ گھنٹوں یونہی چھیڑتی رہیں۔ کیا لطف آئے گا ان کی اس چھیڑ چھاڑ میں۔ ایک خاص لذت...... چائے کے اختتام پر زینی مجھ سے گانے کے لیے اصرار کرے گی تو کیا گاؤں؟.... ہاں وہ فلمی گیت گاؤں گی وہ گیت....

ساجنا جمنا پیچھے کھیلوں۔ کھیلوں اکیلی کیا؟

اور جب یہ گیت گا رہی ہوں گی تو زینی ایسی معنی خیز، ایسی شرارت بھری نظروں سے مجھے دیکھ رہی ہوگی.... اور پھر وہ برس ہی تو پڑے گی۔ ساتھ ہی گدگداتی ہوئی "اکیلی" اکیلی؟ ہم اتنی سکھیاں جو ہیں۔ ہونہہ! اب ہماری حقیقت ہی کیا ہے۔ اسے تو اپنا ساجن چاہیے۔ اپنا ــــ نہ ہو تو!!..... اف ـــ میں ـــ کے خیال ہی سے کیسے شرما جاتی ہوں۔ میں نے ذرا سی نظریں اٹھا کر آئینہ میں پھر دیکھا۔ یہ تصویر تو سب سے دلکش تھی۔ میں ـــ کے سامنے شرماتی ہوئی بھی ایسی ہی نظر آؤں گی نا ــ

"چھوٹی بی بی" ! کیا ہے خیرن بی" ایک خبر سنانے آئی تھی!" "خبر" میں نے مڑ کر پوچھا" ہاں ہاں کہو نا کیا خبر"

"ایے آج تو تم بہت خوش نظر آرہی ہو، بی بی! ہاں یاد آیا۔ بڑی بیگم کہہ رہی تھیں۔ تم کسی بڑے امتحان میں کامیاب ہوگئی ہو۔ ایسی خوشی کے وقت تمہیں بری خبریں سنا کر رنجیدہ کروں۔ چھی چھی۔ توبہ توبہ" وہ جانے لگی۔

"ارے ٹھہرو خیرن بی! آخر کچھ معلوم بھی ہو"

"کچھ بھی نہیں بی بی۔ وہ جو ہمارے محلے میں نانی بی رہتی تھیں نا، وہی جو بچپن میں تمہیں کھلایا کرتی تھیں۔ ... ارے تو یہ میرے منہ سے نکل ہی گیا۔ نا بابا۔ بھی بھی خوشی کے وقت یہ خبر کیسے سناؤں؟"

"میری خوشی جائے بھاڑ میں۔ آخر کہتی کیوں نہیں ہو۔ اور یہ نانی بی کی بات ہے تو میں سنوں گی ہی۔ خواہ کچھ بھی ہو جائے۔"

"اوئی میرے اللہ میں نے کیا کیا! بڑی بیگم مجھ پر خفا ہو جائیں تو؟ جس وقت تم چھوٹی تھیں، انہوں نے تاکید کی تھی کہ نانی بی، کا نام تمہارے سامنے نہ لیا کروں۔"

"امی تمہیں کچھ نہ کہیں گی۔ اس کا ذمہ میں لیتی ہوں۔"

"کل رات نانی بی جاتی رہیں۔ بیٹی ہم سب محلے کی عورتیں ان کے پاس جمع تھیں۔" خیرن بی نے آنسو پونچھتے ہوئے کہا "مرتے وقت تمہارا ہی نام زبان پر تھا۔"

گویا تصویروں کے سٹ کو مکمل کرنے میں ایک اور جذبے کی کمی تھی ——— اداسی کی جھلک ——— اور میں بال گوندھتی ہوئی آئینے کے سامنے سے چلی آئی۔

"نانی بی ——— میری بوڑھی اَنّا، وہی جس نے اتنے سال مجھے اپنی گود میں کھلایا تھا۔ اب اس دنیا میں نہیں ہے؟ کاش میں اپنی اَنّا کو مرنے سے پہلے ایک بار دیکھ لیتی۔ میں کیا کچھ نہ دے دوں گی۔ پھر اپنی اَنّا سے صرف ایک بار ملنے کے لیے! میری اَنّا کیا تم میرے سہانے بچپن کی ان تمام یادوں کو بھی اپنے ساتھ لے گئی ہو؟ ان ننھی ننھی دلچسپیوں کی یاد کو، ان خیالات کو، جو تمہارے بڑھاپے اور میرے بچپن کے جوڑ سے پیدا ہو گئے تھے؟ آخر تم نے اس دنیا کو چھوڑا کیسے؟ تم جو اس دنیا کو اتنا عزیز رکھتی تھیں گو اس دنیا میں تمہارے لیے کوئی خوشی نہ تھی۔ ہاں میں اچھی طرح جانتی ہوں تاہم تمہیں زندگی سے محبت تھی۔ تم زندہ رہنا چاہتی تھیں۔ ایک بے بسی۔ ایک مایوسی کے ساتھ اس دنیا سے چمٹی ہوئی تھیں غم کے مارے بھی اس مصیبت بھری دنیا سے کیسے چمٹے رہتے ہیں! ——— اور تم تو، نانی بی! چھوٹی چھوٹی مصیبتوں کو بھی سہہ نہ سکتی تھیں۔ ستائی ہوئی تصور کرتی تھیں۔ میں نے تمہیں کبھی ہنستے نہ دیکھا تھا۔ تمہارے لیے اس دکھ بھری دنیا میں اگر ذرا سی خوشی اور دلچسپی کا کوئی ذریعہ تھا تو وہ میں ہی تھی۔ تم مجھے گود میں لے کر سب کچھ بھول جاتی تھیں۔ .... ہاں میری اَنّا۔ تم مصیبت زدہ تھیں مگر دنیا کو تم سے ہمدردی نہ تھی۔ امی۔ ابا کو بھی نہیں۔ گو ان کے گھر میں تم اتنا کام کیا کرتی تھیں۔ آخر کیوں؟ اگر تمہارے چہرہ پر تمہارے دلی دکھ کا ذرا بھی اظہار ہوتا تو شاید لوگوں کو تم سے کچھ ہمدردی ہوتی۔ مگر تم یوں دکھائی دیتی تھیں، گویا تم میں جذبات ہی نہیں۔ ایک پتھر کی مورت سی .... اور میری غریب اَنّا! تمہارے

ہ میں کچھ ایسی چیز بھی نہ تھی جو ذرا سی بھی کشش رکھتی جو لوگوں کے دلوں میں رحم کے جذبے کو ابھار سکتی۔ سیاہ رنگ پچکے ہوئے
ل، روکھے سفید بال، پوپلا منہ، لٹکتے ہوئے ہونٹ بے نور، اندر کو دھنسی ہوئی، چھوٹی چھوٹی منکوں سی آنکھیں ــــ
نسانی زندگی کی بوسیدگی کی مکمل تصویر، تمہاری یہ ہیئت اور اس پہ ظاہری بے حسی دلوں میں رحم کی بجائے ایک ہلکی سی نفرت
یک خوف سا پیدا کر دیتی تھی۔ گویا تم پرانے قصوں کی کوئی جادوگرنی ہو۔ اور امی تو تمہیں جادوگرنی ہی سمجھتی تھیں۔ جب کبھی
وہ تمہیں ڈانٹ بتاتیں تو تم کچھ جواب دینے کی بجائے خاموش نگاہوں سے گھورنے لگتیں۔ شاید تمہارے یوں دیکھنے سے تمہارا
مدعا طلب رحم ہوتا۔ مگر تمہاری پھیکی بے نور آنکھیں اس کو ظاہر نہ کر سکتی تھیں اور امی کسی خوف سے سہم جاتیں، گویا تم
ان پر آنکھوں کے ذریعہ جادو اتار رہی ہو، ابا بھی تم سے دور دور رہتے تھے۔ جب کبھی انہیں تم سے بات کرنے کی ضرورت
ہوتی تو دوسری طرف منہ پھیر کر نہایت بے پروائی سے جواب دیتے۔۔۔۔۔ وہی خوف ملی ہوئی نفرت کا جذبہ ....
گھر میں کوئی بھی تمہیں چاہتا نہ تھا۔ مگر میری بوڑھی بے بس انا، میں تمہیں چاہتی تھی، ننھے دل سے اس محبت نے مجھے
ایک چھوٹی فلاسفر بنا دیا تھا۔ کیوں کہ میں ہی تمہیں سمجھ سکتی تھی۔ ابا کا علم، ان کی عمر، امی کا تجربہ تمہیں سمجھنے میں مدد
نہ دے سکے تھے مگر میں گو ننھی سی تھی۔ تمہیں اچھی طرح سمجھتی تھی۔ کیوں کہ مجھے تم سے محبت تھی۔ ہمدردی تھی۔ میں اچھی
طرح جانتی تھی کہ تم میں کوئی جادو کی طاقت نہیں تھی۔ تم بے بس تھیں، کمزور تھیں۔

دس بارہ سال پہلے کی زندگی میری آنکھوں میں پھرنے لگی۔ بہت سی تصویریں میرے دماغ کے پردہ
پر ابھرنے لگیں۔ اس وقت کی تصویریں جب میں ننھی سی تھی۔ ہر وقت نانی بی کے دامن سے چمٹی پھرتی تھی۔ نانی بی رسوئی میں
کھانا پکا رہی ہوتیں (وہ مجھے کھلانے کے علاوہ گھر کا سب کام بھی کر لیتی تھیں)۔ میں بھی دوڑی ہوئی وہاں جا پہنچتی
امی روکنے کی کتنی ہی کوشش کرتیں۔ طرح طرح کے کھلونے میرے سامنے لا رکھتیں۔ مٹھائیاں منگواتیں مگر میں مچلنے لگتی۔

”اوں، یہ مٹھائیاں نہیں کھاؤں گی۔ مجھے تو کھوپرے کی مٹھائی پسند ہے۔ نانی بی دیں گی۔“
امی بڑبڑانے لگتیں ”کمبخت بازار کی سستی مٹھائیاں لا کر بچی کی صحت خراب کرتی ہے۔“ میں پھر بھی اپنی ہٹ سے
باز نہ آتی تو لڑکے کو دوڑا کر وہی سستی مٹھائی منگا دیتیں مٹھائی ملتے ہی میں وہاں سے بھاگ نکلتی۔ میں تو نانی بی کے ہاتھ
سے مٹھائی کھاؤں گی۔“ امی جھلا اٹھتیں ”اری بے دین! کہاں بھاگ چلی۔ خدایا اس بوڑھی نے تو میری بچی پہ جادو
کر دیا ہے۔“ ہاں امی نانی بی نے سچ مچ مجھ پہ جادو کر دیا تھا۔ محبت کا جادو، وہ مجھ سے کتنا پیار کرتی تھیں، میری ننھی پردین
لاے کیا نام ہے تمہارا ـــــ اونہہ بابا۔ کیسے کیسے نام نکل گئے ہیں، اس جمانے میں، ہم پرانے جمانے کی بوڑھیاں کیسے بول سکیں
یہ جمانا ہی کیا میرا نام بھی بجرگوں نے کچھ ایسا ہی رکھا ہے۔ جھا۔ را۔ جھرہ۔ مجھے کھود بولنے نہیں آتا۔ میں تمہیں

شہزادی پکارا کروں گی۔ چھوٹی شہزادی ہاں تم ایک شہزادی کی طرح خوبصورت ہو۔ ہوں۔ تو میری چھوٹی شہزادی کو کیا چاہیئے؟"
یہ مٹھائی "تم اپنے ہاتھ سے کھلا دو نانی بی"۔ میں اپنی مٹھی کھول کر ننھی سی ہتھیلی پسار دیتی نانی بی ذرا ذرا سی مٹھائی توڑ کر مجھے کھلانے لگتیں اور یہ معمولی مٹھائی ان سوکھے ہاتھ سے کھاتے ہوئے مجھے ایسا مزہ آتا کہ امی کے پاس بیٹھ کر خوبصورت ننھی طشتریوں میں سجے ہوئے گلاب جامن، برفی، لڈو، پیڑے اور حلوہ سوہن کھاتے ہوئے کبھی نہ آتا تھا۔

میں نے ایک دن امی سے نانی کا نام پوچھا" نانی بی" اور کیا" انہوں نے بے پروائی سے جواب دیا۔ "نہیں امی کچھ ایسا نام جا را " زہرہ" اور مجھے بڑا ہی تعجب ہوا۔ زہرہ! نانی بی کا نام 'زہرہ' ایسا پیارا نام ایک چھوٹی سی خوبصورت لڑکی کے نام کا سا! اور امی مجھے پروین کہہ کر بلاتیں تو مجھے خاک اچھا نہ لگتا۔ اوں ____ امی مجھے شہزادی کہو۔ پروین نہیں" امی سر پیٹ لیتیں۔ "ارے کیا ہو گیا میری بچی کو؟ میرے اللہ اس بوڑھی نے کچھ کھلا نہ دیا ہو" آخر امی کو نانی بی سے اتنی چڑ کیوں تھی؟ شاید اس نفرت کا سبب حسد تھا۔ ان کی اپنی بچی انہیں چھوڑ کر کسی اور سے ایسی چمٹ جائے انہیں کیسا برا معلوم ہوتا ہوگا۔ پھر جب نسیم اور نسرین پیدا ہوئے تو امی نے یوں انتقام لینا شروع کیا کہ ساری توجہ ان دونوں پر صرف کر دیتیں۔ ہر بات میں ان کی طرفداری کرتیں اور مجھے جھڑکتی رہتیں۔ جب کبھی امی مجھے جھڑک دیتیں تو میرے ننھے دل میں بہت دکھ بھر آتا اور میں نانی بی کے سینے سے چمٹ کر زور زور سے سسکیاں لینے لگتی ____
" نانی بی میں تم ..... تمہاری بے ٹی ہوں۔ امی کی نہیں" رو نہ میری ننھی! میری شہزادی کو کس نے رلایا" وہ اپنے لٹکے ہوئے نچلے ہونٹ کو اور سامنے لا کر میری ٹھوڑی پکڑ کر رونے لگتیں۔ "میری بچی، نہ جانے بیگم کا دل اتنی پیاری بچی کو جھڑکنے کو کیسے چاہتا ہوگا۔ وہ ان دو چھوٹے بچوں پر ہی کیوں جان چھڑکتی ہیں؟ وہ میری شہزادی کے سے خوبصورت بھی تو نہیں!"

آخر امی یہ کب تک سہہ سکتی تھیں۔ وہ صرف انتقام کے لیے مجھ سے بے توجہی برتا کرتیں۔ دل میں تو مجھ کو سب سے زیادہ پیار کرتی تھیں۔ مجھے یوں الگ ہوتی دیکھ کر کئی بار انہوں نے نانی بی کو ہمارے گھر کا کام چھوڑ دینے پر مجبور کرنا چاہا، مگر یہ خیال کر کے کہ مجھے بہت ہی دکھ پہنچے گا اور نانی بی اس سلیقہ سے سب کام سنبھال لیتی تھیں کہ ان کے کام میں کوئی نقص نکالنا مشکل تھا۔ نئے نوکروں سے ایسے سلیقے کی امید نہ تھی۔ پھر نانی بی کے جادو کا ڈر! امی چپ ہو رہتیں مگر آخر یہ ہو کر ہی رہا۔ ایک دن نسرین نے میری سب سے پیاری گڑیا توڑ ڈالی۔ اس پر میں نے اسے نوچا۔ وہ تھی ہی امی کی لاڈلی۔ منہ بسورتے ہوئے امی کے پاس دوڑی "ارے کیا ہوا میری بچی کو؟"
____ ہو نہ ہو ان کی بچی کو بچھو نے کاٹ کھایا تھا ____ امی کا یہ کہنا تھا کہ نسرین نے دھاڑیں مار مار

کر رونا شروع کر دیا۔" آپا پروین نے میرا۔منہ۔نوچ لیا۔خون۔نکل۔آیا ہے۔اوں۔اوں۔اوں" اُف ری مکاری گویا سچ مچ خون نکل آیا تھا۔بس کیا تھا۔امی نے مجھے گھسیٹ کر طمانچے پر طمانچے لگانے شروع کیے۔میں نے سسکتے ہوئے کہا،" نہیں امی نسرین نے میری گڑیا توڑ دی ہے۔" میں نے خیال کیا کہ یہ کہہ کر بچ جاؤں گی مگر امی کہیں سننے والی تھیں۔میں نانی بی کی بیٹی جو ہوئی۔" اونہہ۔اگر گڑیا توڑ ڈالی تو دوسری منگوا دیں گے۔گویا تیری موئی گڑیا میری منّی سے زیادہ ہے دیکھ تو میری بچی رو رو کر ہلکان ہوئے جا رہی ہے۔" اور ساتھ ہی ایک ایسا چانٹا رسید کیا کہ میں مارے درد کے بے حس ہو گئی۔نانی بی میرے رونے کی آواز سن کر باورچی خانے سے بھاگی بھاگی آئی تھیں۔یہ دیکھتے ہی مجھے امی سے چھین لینا چاہا "بیگم آخر کیوں بچی کو مارے دیتی ہو کیا قصور کیا تھا اس ننھی نے، ننھی سی جان، ناجوں کی پلی، اتنی مار سہہ سکے گی؟" امی کی آنکھوں سے گویا آگ برس رہی تھی۔میں اپنی سسکیوں کو روک کے سہمی سہمی کھڑی تھی۔"دور ہو جاؤ" امی نے مجھے کھینچ کر نانی بی سے الگ کرتے ہوئے گرج کر کہا "تم کون ہوتی ہو مجھے روکنے والی؟ کیا حق ہے تمہارا اس بچی پر۔میں اس کی ماں ہوں جو چاہے کر سکتی ہوں۔"

"نہیں بی بی، سوچو تو ننھی سی جان ... غصہ اُترنے پر تمہیں خود رنج ہوگا۔"

"چلی جاؤ، میں ایک لفظ بھی سننا نہیں چاہتی۔دور ہو جاؤ، میری نظروں کے سامنے سے۔" امی کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی تھی۔میں دوڑ کر نانی بی سے چمٹ گئی۔پھر کیا تھا۔امی آگ بگولہ ہو گئیں۔مجھے بے تحاشا تڑ تڑ مارنا شروع کیا۔یہاں تک کہ خود مارتی مارتی تھک گئیں۔" اچھا لے جاؤ اس دیوانی کو، ابھی لے جاؤ، میرے سامنے سے۔یہ میری بچی نہیں۔" امی نے ایک زور کا چانٹا رسید کر کے مجھے دھکیل دیا۔نانی بی کی منکوں سی آنکھوں میں پانی بھر آیا تھا میرے اللہ خدا جانے کیوں کچھ روز سے بیگم کا دل اس بچی سے پھر گیا ہے۔" نانی بی اپنے میلے آنچل سے آنسو خشک کرتی ہوئی مجھے گود میں لے کر چلی آئیں۔روتے روتے میری ہچکی بندھ گئی تھی۔کچھ دیر تک تو یہ حالت رہی گویا مجھے آس پاس کی چیزوں کا احساس ہی نہیں۔اتنے میں نسرین میرے سامنے آ کھڑی ہوئی، اس کے ایک ہاتھ میں میری ٹوٹی ہوئی گڑیا تھی اور دوسرے میں چاکلیٹ کا ڈبہ۔وہ میری طرف شریر نظروں سے دیکھ کر مسکرا رہی تھی۔پھر اس نے وہ گڑیا زور سے صحن میں پھینک دی۔میرا منہ چڑا چڑا کر بہت سے چاکلیٹ منہ میں بھر لیے۔اور" نوکرانی کی اُم" کہہ کر قہقہہ لگاتی ہوئی زور سے بھاگی۔یہ میری برداشت سے باہر تھا، میری ہی گڑیا ٹوٹے۔میں خود ہی خوب پٹوں اور پھر نسرین میری ہنسی اڑائے، میں پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔" نانی بی۔میں تمہارے ساتھ رہوں گی، مجھے اپنے گھر لے چلو تمہارا گھر کہاں ہے نانی بی؟ میں امی کے پاس جانے کے لیے کبھی ضد نہ کروں گی۔تمہاری بیٹی بن کر رہوں گی۔"

"میری بھولی بچّی! میرا گھر کہاں؟ گھر ہوتا تو یہاں تمہارے گھر میں رات دن کیوں پڑی رہتی؟" پھر نانی بی نے مجھے منانے کی بہت کوشش کی میٹھائی دے آئیں ہنسانے والی کہانیاں سُنائیں مگر اس دن مجھے اتنا دکھ پہنچا کہ کوئی چیز میرے آنسو کو تھما نہ سکتی تھی۔ میں دن بھر روتی رہی اور رات کو یوں ہی روتی روتی باورچی خانے میں ہی نانی بی کے پہلو میں سو گئی۔ دوسری صبح امّی کی آواز سے میری آنکھ کھل گئی۔ امّی دروازے کے کواڑ سے لگی کھڑی تھیں۔ ان کا منہ سوجا ہوا تھا، اور آنکھیں سرخ تھیں۔ شاید وہ بھی روتی رہی تھیں۔ وہ کچھ کہے بغیر نانی بی کی طرف گھور کر دیکھ رہی تھیں۔ دونوں اپنی اپنی جگہ خاموش گویا ایک دوسرے کی موجودگی کا احساس ہی نہیں مگر جوں ہی امّی نے دیکھ لیا کہ میں جاگ رہی ہوں یکلخت منظر ہی بدل گیا۔ میں سہمی ہوئی نظروں سے امّی کو تک رہی تھی۔ امّی نے لپک کر مجھے گود میں اٹھا لیا اور چومنے لگیں۔ "میری بچّی، مجھ سے ڈرتی ہے کیوں ڈرتی ہو ننّھی۔ میں تمہاری ماں نہیں ہوں؟ زہرہ بی! (امّی نے پہلی دفعہ نانی بی کو نام سے پکارا تھا ورنہ ہمیشہ نانی بی ہی کہا کرتیں) تم نے میری بچّی کو ڈس لیا۔ تم ناگن ہو! تم کون ہوتی ہو میری بچّی کو مجھ سے چھیننے والی؟ تم نے میرے اپنے خون کو چھینا ہے۔ میرے جگر کے ٹکڑے کو چھینا ہے تم ڈائن ہو، کہتی ہو میرا دل بچّی سے پھر گیا ہے۔ اس کی ذمہ دار تم ہو۔ تمہاری طرف سے میں نے اپنی ننھی کو اتنا ستایا میں حسد کی آگ میں بُھن رہی تھی۔ سن رہی ہو اپنے ظلم کی داستان؟"

"بی بی، میں کیا کروں بچّی کا دل مجھ سے لگ گیا ہے۔"

"بچّی کا دل لگ گیا ہے! شرم نہیں آتی بوڑھے منہ سے جھوٹ بولتے۔ تمہیں اپنے سفید چونڈے کی لاج نہیں؟ خدا کی قسم تم نے بچّی کو کچھ کھلا دیا ہے، ورنہ وہ ایسی کریہہ صورت بوڑھی سے مانوس ہو جاتی (میں دل ہی دل میں ملامت کر رہی تھی وہ غصّے میں کیسی کیسی باتیں کہے جا رہی تھیں) میں نے کلیجے پر پتھر رکھ کر بہت دن تک یہ سہا ہے۔ اب میں ایک لمحہ بھی برداشت نہیں کر سکتی۔ ______ ہونہہ! میں ایک موئی نوکرانی کی خاطر یہ رنج سہوں؟ ہونہہ! میں بھی کتنی دیوانی ہوں! ادنیٰ نوکرانی سے دبوں"۔ امّی جذبات کی شدّت سے کانپ رہی تھیں۔ "سنتی ہو، کان کھول کر سُن لو۔ تم اب ایک لمحہ بھی اب اس گھر میں نہیں رہ سکتیں۔ چلی جاؤ اسی وقت۔ تمہاری یہ منحوس صورت ایک لمحہ کے لیے بھی نہیں دیکھنا چاہتی۔ اُٹھو بوریا، بستر باندھ لو...... بیٹھی کیا تک رہی ہو۔ مجھے پھٹے پھٹے دیدوں سے؟ کیا مجھ پر بھی جادو کرنے کا ارادہ ہے؟"

"بیگم میں تمہارے پاوں پڑتی ہوں مجھے کبھی کبھی بچّی کو آ کر دیکھنے کی اجاجت دو۔ اس دکھ بھری دنیا میں یہ ننّھی سی جان ہی میرے دل بہلاوے کا جریہ (ذریعہ) ہے بی بی۔ اس کو بھی نہ چھین لو۔ کھدا واسطے اتنا جُلم

زعلم) رکرو ۔ اللہ میاں تمہیں برکت دے ۔ میں نے بہت دنوں تمہارا نمک کھایا ہے ۔"

"بچی کو دیکھنے، بچی کو دیکھنے ۔ اب تمہارا سایہ بھی اس پر پڑنے نہ دوں گی ۔ اگر پھر کبھی تم نے اس گھر میں قدم رکھا ۔ اپنی منحوس صورت دکھائی! ..... میری بچی کو پھر سے چھیننے ... میری نھی، میں تمہاری ماں نہیں" امی نے مجھے بھینچ لیا ۔ اور رونے لگیں ۔ اور میں حیرت سے کبھی ادھر دیکھ رہی تھی کبھی ادھر ۔ ان دونوں صورتوں میں کتنا فرق تھا! ایک جذبات مجسم دوسری گویا پتھر کی مورت امی کی خوبصورت آنکھیں سوجی ہوئی اور سرخ تھیں ۔ ان کی لانبی گھنی پلکوں پر آنسو تھرتھرا رہے تھے چہرہ سرخ ہو گیا تھا ۔ پھول کی سی تراش کے ہونٹوں کے کونے کانپ رہے تھے مرمریں گردن اور سینہ میں ایک ہلچل سی مچی ہوئی تھی ۔ غم اور حسن کا امتزاج ۔

ادھر نانی بی کی پھٹی پھٹی آنکھوں سے امی کو تک رہی تھیں ۔ خاموش نگاہوں سے، اگر ان پھیکی بے نور آنکھوں میں جذبات کے اظہار کی قوت ہوتی تو ان نگاہوں میں یاس اور رنج کی ایک دنیا ہوتی مگر بظاہر وہ جذبات سے عاری معلوم ہوتی تھیں ۔ پتھرائی ہوئی، وہ بے حس بیٹھی ہوئی تھیں ۔ جیسے سکتے کا عالم ۔ مگر میرا ننھا دل انصاف کرنا چاہتا تھا ۔ کوئی اور ہوتا تو ضرور امی کی طرفداری کرتا ۔ آخر "غمگین حسن" اپنے اندر بہت اثر رکھتا ہے نا مگر مجھ پر نہ تو اس حسن کا کوئی اثر تھا، نہ نانی بی کے پچکے ہوئے گالوں اور پوپلے منہ سے نفرت تھی، ہاں مجھے امی پر ترس آ رہا تھا مگر اس دل کا کیا حال ہو گا جس سے ایک عزیز چیز چھین لی گئی ہو ۔ امی کے پاس دولت تھی، عزت تھی، ہر طرح کا آرام تھا ۔ چاند سے بچے تھے، اس قسمت کی ستائی ہوئی بوڑھیا کے پاس کیا رکھا تھا ۔ رہنے کے لیے ٹھکانہ بھی تو نہیں ۔ ہاں امی کے چہرے سے بہت رنج ظاہر ہو رہا تھا مگر میں اچھی طرح جانتی تھی ۔ ان سادہ نگاہوں میں کتنی یاس چھپی ہوئی تھی اور اس سوکھے سینے کے اندر رکا ہوا سیلاب تھا ۔ کتنی دبی ہوئی ہلچل تھی ۔ کیسا طوفان تھا ۔

نسیم کے رونے کی آواز آئی اور امی مجھے گود سے اتار کر آنسو پونچھتی ہوئی اندر چلی گئیں ۔ نانی بی خاموشی سے اپنا بستر اور کپڑے باندھ رہی تھیں ۔ امی کے جاتے ہی میں دوڑی ہوئی ان کی گود میں جا بیٹھی ۔" نانی بی، مجھے چھوڑ کر چلی جاؤ گی نانی بی؟" میں نے سسکتے ہوئے کہا ۔ نانی بی نے مجھے گلے لگا لیا ۔ پھر کیا تھا ۔ جیسے بند ٹوٹ گیا ہو ۔ رکا ہوا سیلاب امڈ آیا ۔ ایسا معلوم ہو رہا تھا ۔ نانی بی کا دل پگھل کر آنکھوں کے ذریعہ بہہ رہا ہے ۔ "میری ننھی شہزادی تمہیں چھوڑ کے کیسے جاؤں"۔ "اچھی نانی بی اقرار کرو، تم مجھے دیکھنے کبھی کبھی آیا کرو گی نا؟"" نہیں بیٹی اب اس گھر میں کبھی نہ رکھوں گی"۔ "کیوں نانی بی مجھ سے روٹھ تو نہیں گئیں میں تمہارے لیے سب کچھ کروں گی ۔ تم جو کچھ کہو وہ سنوں گی ۔ روٹھو نانی بی! آتی رہو مجھے دیکھنے ۔"

" اچھا میں جو کچھ کہوں وہ سنو گی؟" "ضرور"۔ "مجھے وہ آئینہ کا ٹکڑا دے دو نا بیٹی ۔" نانی بی نے

پیٹ [illegible] ہوئے کہا۔ میں بھاگی بھاگی اپنے کمرے میں گئی اپنے چھوٹے ٹرنک میں سے ریشمی بٹوا نکالا۔ اس بٹوے میں میں نے
[illegible] خزانہ جمع کر رکھا تھا۔ بہت سی ٹوٹی ہوئی چوڑیاں، رنگین منکے موتی کانچ کے ٹکڑے۔ گڑیوں کے ننھے زیور،
نئے دھلے ہوئے تانبے کے پیسے، جسے میں "سادرن" کہا کرتی تھی۔ سفید چمکتی ہوئی چونیاں، دونیاں .... اسی میں
میں نے نانی بی کا آئینہ رکھا تھا۔ آئینہ کے ٹکڑے پر گرد کی تہ جمی ہوئی تھی جگہ جگہ چکنائی کے دھبے بھی تھے۔ پھر بھی کیسا پیارا
لگتا تھا وہ آئینہ۔ کیسے خوبصورت کنارے ان پر رنگین شیشوں سے تراشے ہوئے خوبصورت پھول تھے۔ سنہری، عنابی،
فیروزی، آسمانی۔ اس دن جب میں نے نانی بی سے یہ آئینہ مانگا تھا تو انہوں نے پیار سے چمکار کر کہا: "میری اچھی بیٹی
تمہیں مٹھائی لا دوں گی۔ یہ نہ لو"۔ میں کوئی چیز مانگوں اور نانی بی نہ دیں۔ وہ کبھی 'نہ' نہ کرتی تھیں۔ ہو نہ ہو اس میں کچھ
ہوگا ہی اور میں آئینہ لینے پر مُصر ہو گئی "ہونہہ میں تو یہ آئینہ ہی لوں گی"۔ بچپن کی ضد میں نے ہٹ کر کے، رو رو کے آخر
آئینہ چھین ہی لیا۔ آئینہ دیتے ہوئے نانی بی کی آنکھوں میں آنسو نکل آئے تھے۔ مگر میں تو چھوٹی تھی۔ ان آنسو کے معنی
کیسے جان سکتی! پھر وہ آئینہ میرے پاس رہا۔ کئی بار نانی بی نے ترسی ہوئی التجا بھری آواز میں مجھ سے وہ آئینہ واپس
مانگا تھا مگر میں ہر دفعہ رونے لگتی۔ "ہوں، وہ غلیظ آئینہ کا ٹکڑا مجھ سے پیارا ہے؟" نانی بی ناچار چپ ہو جاتیں۔
مگر آج جب کہ وہ مجھ سے جُدا ہو رہی تھیں مجھے چھوڑ کر چلی جا رہی تھیں، میں وہ آئینہ تو کیا سب کچھ دینے کو تیار تھی
میں بٹوہ لیے نانی بی کے پاس واپس آئی اور سب خزانہ ان کے سامنے انڈیل دیا۔ میں اپنے دل میں ایک عجیب طرح کی
مسرت محسوس کر رہی تھی گویا میں اپنی پیاری چیزیں دے کر بہت بڑا ایثار کر رہی ہوں۔

"یہ سب کچھ لے لو نانی بی مگر ضرور آتی رہنا۔ نہیں تو میں خوب رو دُوں گی"۔ "اچھا بیٹی اللہ نے مجھے
جیتا رکھا تو جب تم اپنا گھر بساؤ گی وہیں آ کر جان و دل سے تمہاری خدمت کر دوں گی۔ مرتے دم تک وہیں پڑی رہوں
گی۔ پھر مجھ پر دو مٹھی خاک ڈال دینا بیٹی"۔ نانی بی نے ایک سرد آہ بھر کر اپنی چادر اوڑھ لی اور اپنے سامنے پھیلی ہوئی
چیزوں سے صرف آئینہ اٹھا لیا، اسے آنکھوں سے لگا لیا اور اپنے میلے رومال میں لپیٹ کر کرتے میں چھپا لیا۔
پھر مجھے گود میں لے کر میری بلائیں لیں، گلے سے لگایا، پیار کیا، اور مجھے آہستہ سے اتار کر اٹھ کھڑی ہوئیں کپڑوں کی
گٹھڑی بغل میں دبائی اور سر جھکائے خاموشی سے چلی گئیں۔ اب میں رو نہیں رہی تھی، کیوں کہ مجھے یقین تھا کہ نانی بی پھر
آئیں گی۔ جب تم اپنا گھر بساؤ گی کی شرط کو تو میں سمجھ نہ سکی تھی! میں اپنے بکھرے ہوئے خزانے کو سمیٹ کر بٹوے میں ڈالنے
لگی کیسی پیاری چیزیں تھیں، نانی بی نے ان سب کو چھوڑ کر اس گرد آلود ٹوٹے چھوٹے آئینہ کو ہی کیوں چُن لیا تھا؟
اس وقت میں اس گتھی کو سلجھا نہ سکی۔ اس آئینہ کی اہمیت کو سمجھنے کے لیے چند سال اور گذرنے تھے۔ اس کے بعد میں اس آئینہ

کی یاد کے بغیر نانی بی کا تصور کر ہی نہ سکتی۔ اب اس وقت کی تمام یادوں میں جب نانی بی کا اور میرا ساتھ تھا اس آئینہ والے واقعے کا نقش ہی سب سے گہرا ہے۔ ہاں وہ نقش جو کبھی تحت الشعور میں چھپا ہوا تھا' اب کتنا صاف ہے! نانی بی کا ایک ایک لفظ ان کی ایک ایک حرکت' اس دن کی جب انہیں آئینہ ملا تھا۔ ان کی وہ آئینہ لینے کے لیے التجائیں وہ آخری سین جب انہوں نے آئینہ کو آنکھوں سے لگا کر سینہ میں چھپا لیا تھا۔ دل کے پاس۔ یہ تصویریں بار بار ابھرتی ہیں۔ یہ یادیں بار بار میرے دماغ میں گھومنے لگتیں ہیں۔ اور میں سوچتی ہوں۔ بظاہر اس بے حس مجسمہ میں ایسے جذبات بھی تھے! اس بجھے ہوئے دل کی راکھ میں اتنی چنگاریاں دبی ہوئیں تھیں۔ اس سوکھے سینے میں اتنی آگ سلگ رہی تھی۔ ایسی یاد چٹکیاں لے رہی تھی' یہ آئینہ انہیں راستہ میں پڑا ہوا ملا تھا۔ جب ہم ہوا خوری کے لیے جا رہے تھے ہر شام مجھے نانی بی ہوا خوری کے لیے باہر لے جایا کرتی تھیں ہم گھر سے دُور نکل جاتے ایک کھلے میدان کی طرف جہاں بہت سی خودرو گھاس بے ترتیبی سے اُگی ہوئی تھی، اور دُور دُور پر کہیں کہیں گھنے درخت تھے۔ شام ہوتے ہی میٹھی بولی بولتی ہوئی چڑیاں ان درختوں پر آ بیٹھتیں۔ ان کے چہچہوں سے ساری فضا شیریں نغموں سے معمور ہو جاتی مجھے یہ جگہ بہت پسند تھی اور میں ہر روز نانی بی کی چادر کھینچتی ہوئی انہیں اس طرف لے جاتی۔ راستہ میں ہی ایک چھوٹی سی دوکان ملتی تھی۔ جہاں صرف پان کی بیڑی بکتی تھی۔ نانی بی ہر روز وہاں جاتی تھیں۔ ایک پیسہ کے پان اور سپاری خرید لیتیں۔ وہیں سے ایک پان میں بہت سا چونا بھی مانگ لیتیں۔ دوکان کے سامنے کچھ تختے بچھے ہوئے تھے۔ نانی بی وہیں بیٹھ کر بڑے انہماک سے پان کی نسیں نکالنے لگتیں۔ بوڑھا دکاندار اندر جا کر "پان کوٹنی" لے آتا، اور نانی بی کے سامنے رکھ دیتا' اتنے میں دو چار پوپلے منہ والی بوڑھیاں اور آ جاتیں۔ سب کی سب پان خرید کر "پان کوٹنی" کا انتظار کرتی ہوئی نسیں نکالنے لگتیں۔ ایک بوڑھے میاں بھی چلم لیے آ جتے۔ اچھی خاصی محفل جم جاتی۔ مجھے اس بوڑھوں کی مجلس سے بڑی دلچسپی تھی۔ اپنی دونوں مٹھیوں میں نانی بی کی چادر تھامے ان سے لگ کر کھڑی ہو جاتی، اور ان سب کی عجیب عجیب حرکتوں کو دیکھتی رہتی۔ بوڑھیاں نسیں نکالتی ہوئی' پان کوٹتی ہوئی' اور بوڑھے میاں چلم بھر کر کش لگاتے ہوئے ادھر اُدھر کی باتیں چھیڑ دیتے! کبھی اپنے بیٹا بیٹی' پوتے پوتوں کی' کبھی محلے والوں کی اور اکثر "ہمارے جمانے" اور "اب کے جمانے کی" "اب کے جیور بھی کوئی جیور رہو ئے"! بابا اب کی چھوکریوں کا دماگ تو آسمان پہ چڑھ گیا ہے"! ایک بوڑھی منہ پر زور سے ہاتھ مار کر کہتی "پرانے جیوروں کے نام ہی سے کان پکڑتے ہیں۔ ہونہہ ہاتھوں میں دو دو چوڑیاں گلے میں باریک "سنکل" کانوں کی لو میں ایک "باریک" کرن پھول یا جھومر اور بس بھلا یہ بھی کوئی جیور رہو ئے ہمارے جمانے میں جو پہنتی تھیں کان بھر کر سونے کی پتیاں۔ بابا "نخشاروں" پہ جھومتی ہوئی کیسی بھلی لگتی تھیں"

"اور یہ بھی دیکھا، ناک چھدوانا تو گویا عیب ہی ہو گیا۔ چھی چھی کیسی بُری لگتی ہے ناک۔" ایک بوڑھیا نتھنے چڑھا کر نفرت ظاہر کرتی۔

نانا یہ مجانے کی چھوکریاں بھی کیسے بال بناتی ہیں تیل نام کو نہیں۔ روکھے بال سر سے دو انگل اوپر اٹھے ہوئے موئی موئی لٹیں نکلی ہوئیں۔ سر کو اچھا خاصا کوڑے کا ڈھیر بنا لیتی ہیں۔ حشر کے دن پل صراط سے پھسل پھسل گر نہ پڑیں تو جب جانیں۔ کیا ہمارے بزرگوں نے جھوٹ کہا تھا۔ "بیچ میں سیدھی مانگ نکالی تو پل صراط پر سیدھے پل صراط کر لوگی۔"

اب تو اللہ ہی بچائے ان ٹیڑھی مانگ والوں کو۔ سیدھی مانگ نکالو چہرہ پر کیسا نور جھلکتا ہے۔ ٹیڑھی مانگ تو کیسی اچھی صورت بگاڑ دیتی ہے۔ اب اس بچی ہی کو دیکھ لو بوا۔ کیسا پھول سا مکھڑا، چاند سی پیشانی، سیدھی مانگ نکالتی تو چہرہ پر کیسی رونکھ آجاتی اب تو کرستان لگتی ہے کرستان۔" اور ایک بوڑھی بھویں چڑھا کر نفرت سے منہ پھیر لیتی۔

کوئی اور میرے ریشمی فراک کو الٹ پلٹ کر دیکھنے لگتی۔ "اماں اب کے کپڑے تو دیکھو کیسے پھیشن۔"

"وہ بوا، وہ پھیشن کی بھی تم نے ایک ہی کہی۔ ذرا دیکھو تو پنڈلیاں ننگی بازو ننگے۔ لعنت بھیجو لعنت۔"

اور یہ رنگ تو دیکھو بوا، کیسا پھیکا چھی چھی، یہی کیا اب کے سب رنگ پھیکے۔ سچ پوچھو تو اجلے رنگ میں اور ان میں کوئی فرق ہی نہیں۔"

"اونہہ اجلا رنگ! اب کی چھوکریاں اجلے کپڑے پہننے کو عار نہیں سمجھتیں۔ ابھی سے بوڑھیاں بنی پھرتی ہیں۔ بھلا ان جیسی چھوکریوں کو کہیں اجلا رنگ سجتا ہے۔"

"ان جیسی چھوکریاں کا۔ ارے بابا اب تو غضب ہو گیا غضب۔ سہاگنیں تک اجلے کپڑے بے دھڑک پہن لیتی ہیں، غضب ہو گیا غضب۔ توبہ توبہ کچھ سہاگ کا پاس بھی ہے انہیں؟"

کبھی شادی بیاہ کی باتیں ہونے لگتیں....

"ہمارے زمانے کی شادیاں، شادیاں تھیں۔ کئی ہفتے لگتے تھے، کیسی کیسی رسمیں اب دیکھو چٹ منگنی پٹ بیاہ، اور بیاہ بھی کیسا بیاہ، ادھر نکاح پڑھا گیا، ادھر دلہن کی رخصتی ہوئی۔ نہ کوئی رسم نہ ریت۔"

"اور اب کی دلہنیں تو خالہ! ابا ری چھوریاں، توبہ توبہ آنکھ کا پانی بہ گیا ہے کیسی ہنسی خوشی رخصت ہوتی ہیں۔ اپنے خصم کے گھر کو ہم تھے کہ تین تین روز تک آنکھ کا پانی نہ سوکھتا تھا۔ رو رو کر بے سدھ ہو جاتے تھے اللہ اللہ کیا زمانہ آیا۔"

"پرسوں میں ایک شادی میں گئی تھی۔ اماں! کاہے کو بولوں اس دلہن کی بے شرمی۔" اور سب بوڑھیاں تھوتھو

کو ہاتھ لگائے آنکھیں پھاڑے بڑے غور سے سننے لگتیں۔

"جب اس کی ہم جولیاں چھیڑ چھاڑ کر رہی تھیں تو ہنس رہی تھی بھری مجلس میں نوشہ کے گھر والے سبھی پاس ہی بیٹھے تھے، توبہ توبہ ہم پر تو گھڑوں پانی پڑ گیا۔ ماں بیچاری نے سر پیٹ لیا کیا کرتی سمدھنوں کو منہ دکھانے سے رہی۔ جب رخصتی کا وقت آیا تو وہ تیار ہی بیٹھی تھی۔ اوئی، میرے اللہ ایک بوند بھی نہ تھی، اس چھوکری کی آنکھوں میں؟ نا بابا ہم سے رہا نہ گیا۔ آخر بیٹی والوں کی لاج رکھنی تھی سمدھنوں کے سامنے، ہم دو چار بوڑھیوں نے مل کر کپڑے برابر کرنے کے بہانے سے اتنے زور سے نوچا کہ اس کے چیخ نکل گئی۔ جب کہیں جا کر دو بوند پانی نکلا۔ وہ تو خیر ہوئی کہ چھوکری ہم پر پلٹ نہ پڑی۔ ورنہ رہی سہی عزت بھی جاتی رہتی۔

"اچھا کیا بہت اچھا کیا!" اس بے شرم کے ساتھ ایسا ہی کرنا چاہیئے تھا!" سب یک زبان ہو کر کہتیں اور بوڑھے میاں بھی بڑے زور سے سر ہلا ہلا کر داد دیتے۔ یہ بوڑھے میاں سر کو ہاتھ لگائے ہمہ تن گوش ہو کر بوڑھیوں کی باتیں سنا کرتے، جب کبھی ان کے بات کرنے کی باری آتی تو پگڑی ذرا ہٹا کر (کیسی پگڑی ایک بڑے سے رومال کو سر کے گرد لپیٹ لیا کرتے تھے) اپنے چکتے ہوئے گنجے سر کو زور زور سے کھجلانے لگتے، اور بڑی ہی سوچ بچار کے بعد ایک جملہ نکالتے گویا انہیں کی رائے آخری اور فیصلہ کن ہے۔ غرض جتنے منہ اتنی باتیں ہوتیں مگر یہاں بھی نانی بی خاموشی سے سب کی باتیں سنتیں۔ "اے کے جائے" پر اتنے اعتراضات سن کر بھی کوئی رائے ظاہر نہ کرتی تھیں۔ اور نہ ہی ان کے چہرے سے کوئی جذبے کا اظہار ہوتا۔ شاید ان باتوں سے انہیں کوئی سروکار نہ تھا..... پھر جب یہ محفل برخاست ہو جاتی تو میں نانی بی کی چادر کھینچتی ہوئی انہیں اس میدان میں لے جاتی۔

یہاں ہم کسی گھنے درخت کے سائے میں بیٹھ جاتے۔ میں گرے ہوئے سرخ پھولوں سے کھیلنے لگتی۔ پھر انہیں سمیٹ کر اپنے دامن میں بھر لیتی اور نانی بی کی گود میں آ بیٹھتی۔

"ایک اچھی سی کہانی بولو نانی بی!" "آج کون سی کانی (کہانی) بولوں!" اور ساتھ ہی اپنی نسوار کی ڈبیا نکال لیتیں۔ ایک چٹکی بھر کر نتھنوں میں چڑھا لیتیں۔ پھر ایک میلا سا رومال اپنی سوسی کے "لہنگے" کے نیفے سے ڈھونڈ ڈھانڈ کر نکالتی ہوئی کہانی شروع کرتیں۔ "اچھا سنو ایک بادشاہ تھا۔ اس کی سات بیٹیاں تھیں!" پھر ناس پونچھتی ہوئی آہستہ آہستہ کہتیں۔ اس نے سب شہزادیوں کو باری باری اپنے دربار میں بلایا۔ پوچھا "تمہیں کون پالتا ہے!" سب بولیں "آپ!" مگر چھوٹی شہزادی بولی!" اور نانی بی اس جملے سے رومال کو پھر نیفے میں ٹھونس لیتیں۔ اس سے پونچھنے پر بھی کالی کالی دھول کی ایک تہ سی ان کے نتھنوں پر جمی رہتی۔ اتنی باتیں ایک ساتھ کہنے سے ان کے پوپلے منہ کے کناروں پر

پان کی لال لال پیک بہ آتی۔ اور وہ ایک طرف منہ پھیر کر پیک کو تھوکتی ہوئی اپنی کہانی کو جاری رکھتیں "چھوٹی شہزادی بولی "ہم سب کو اللہ میاں ہی پالتے ہیں اور حضور آپ کو بھی" اس جواب کو سن کر بادشا......

"کیسی چھوٹی شہزادی نانی بی؟" "مجھ جیسی؟" میں بیچ میں کہہ اٹھتی اور وہ لپک کر مجھے گود میں اٹھا لیتیں "ہاں بیٹی تمہاری جیسی شہزادی ایسی ہی کھوبصورت شہزادی" میں خوشی سے پھول جاتی اور نانی بی کی طرف محبت بھری نگاہوں سے دیکھنے لگتی۔ "ننھی کیسا پیارا مکھڑا ہے تمہارا۔ چاند کا ٹکڑا۔" نانی بی میری بلائیں لینے لگتیں۔ تٹ، تٹ، تٹ "دیکھو تو سب انگلیاں ٹوٹیں، کتنا پیار ہے مجھے اپنی بچی سے۔" اور میں اپنی ننھی ننھی باہیں نانی بی کی گردن میں ڈال دیتی۔ اس وقت مجھے ان نتھنوں پر جمی راکھ دھول اور پوپلے منہ سے بہتی ہوئی پیک سے بھی نفرت محسوس نہ ہوتی۔

پھر نانی بی اپنی ہتھیلی پر ذرا سا چونا پھیلا کر پھونک کر خشک کر لیتیں اور اس میں تھوڑی سی نسوار انڈیل کر ملنے لگتیں۔ ساتھ ہی ساتھ آہستہ آہستہ کہانی دہراتی جاتی تھیں۔ ناس گھس گھس کر چھوٹی چھوٹی گولیاں بناتیں، اور ایک پیاری بڑی سفید ڈبیا میں بالکل میرے کریم کی ننھی سی ڈبیا کی سی۔ انہیں ڈالتی جاتی تھیں۔ یہ سب کرتی ہوئی وہ بڑی ہی دیر سے کہانی سناتی تھیں۔ ایک ایک جملہ مزے لے لے کر، نانی بی کو کہانی سنانے میں بڑا ہی کمال حاصل تھا۔ بار بار کسی نہ کسی بہانہ سے ایسی جگہ ٹھہرا دیتیں۔ جہاں میرا اشتیاق بڑھا ہوتا۔ پان کی پیک تھوکنے کے بہانے یا گولیاں بنانے میں بہت ہی منہمک ہوتی میں بے تاب ہو جاتی۔

" اس کے بعد کیا ہوا نانی بی؟ جلدی جلدی کہو نا؟"

"نا بیٹی جلدی بولوں تو کھاک مجا آئے گا؟" اور یہ سچ تھا۔ ان کے یوں بیان کرنے میں کہانی کا دوگنا مزا آتا، اور وہ واقعات کو ایسی تفصیل سے اتنی اچھی طرح بیان کرتیں کہ میں اپنے آپ کو اس ماحول میں تصور کرنے لگتی۔ مجھے نانی بی کی ہر کہانی کی شہزادی سے محبت ہو جاتی۔ مگر نہ جانے کیوں ان کی ہر "شہزادی" پر کوئی نہ کوئی مصیبت آ پڑتی۔ پھر کہیں سے ایک "شہزادہ" آ ٹپکتا۔ شکار کھیلتے ہوئے یا اور کچھ طریقے سے، اور اس شہزادی کو مصیبت سے نجات دلا کر اپنے محل لے جاتا۔ دونوں ہنسی خوشی زندگی گزارنے لگتے۔ نانی بی کی ہر کہانی یوں ہی ختم ہوتی۔ یہ شہزادہ کتنا اچھا ہے۔ چھوٹی شہزادی کو بچانے والا۔ میں سوچا کرتی۔

"میں چھوٹی شہزادی ہوں، نانی بی! مجھے بھی ایک ایسا چھوٹا شہزادہ لے جائے گا؟" میں نہایت بھولے پن سے پوچھ بیٹھتی۔ اور نانی بی کی بے نور آنکھوں میں ایک لمحہ کے لیے چمک آ جاتی۔

"ہاں کیوں نہیں میری ننھی! جب تم بڑی ہو کر انگریزی پڑھو گی، کھوب پڑھ کر بی اے پاس ہو جاؤ گی تو...... اس پر تم ہو بھی کھوبصورت تمہیں جرور ایک بڑا آدمی بیاہ لے جائے گا۔ کوئی بہت بڑا افیسر۔"

"ہوں، ہوں بڑا افیسر نہیں چاہیئے۔ چھوٹا شہجادہ" میں مچلنے لگتی۔

"ہاں ننھی۔ وہ شہجادہ ہی ہو گا۔ میری شہجادی وہ دن کب آئے گا۔ اللہ مجھے اس وکھت تک جیتا رکھے۔ تمہیں دلہن بنی دیکھ لوں۔ تو چین سے مر سکوں گی......" آہ نانی بی، شہجادہ تمہاری شہجادی کو لینے آگیا ہے مگر تم اس دنیا میں نہیں ہو۔ کاش تم چند ہی دن اور زندہ رہتیں وہ دن بھی دیکھ لیتیں جس کو دیکھنے کی تمہاری آخری آرزو تھی۔ کو دیکھ کر فرطِ خوشی سے پھولے نہ سماتیں۔ ان کے حسین چہرے کی کتنی ہی بلائیں نہ لیتیں تم ضرور انہیں شہزادہ ہی کہتیں......

ہاں تو یہ ہمارا معمول تھا، میں ہر روز نانی بی کے ساتھ اس میدان میں جاتی۔ کچھ دور ایک چھوٹا سا گدلے پانی کا تالاب تھا۔ کئی بار میں نانی بی سے کہنا چاہتی تھی کہ اس تالاب تک ہو آئیں، مگر نانی بی کے کہانی کہنے ہی میں اندھیرا ہو جاتا، اور ہم گھر لوٹ آتے۔ ایک دن جب نانی بی نے ابھی کہانی شروع نہیں کی تھی میں نے ایک آدمی کو بندریا ساتھ لیے آتے دیکھا، اس کے پیچھے بہت سے بچے شور مچاتے آ رہے تھے، تالاب کے پاس آ کر وہ بندر والا اکڑوں بیٹھ گیا اور اس نے تماشہ دکھانا شروع کیا۔ لڑکے اس کے گرد حلقہ باندھ کر کھڑے ہو گئے۔ چند بے فکرے مرد بھی جمع ہو گئے "میں بندر کا تماشہ دیکھوں گی نانی بی تالاب کے پاس لے چلو" نانی بی میری ہر خواہش کو پورا کرتی تھیں۔ انہوں نے مجھے دور سے جا کر ایک اونچے ٹیلے پر کھڑا کیا۔ جہاں سے میں اچھی طرح دیکھ سکتی تھی۔ "یہاں نہیں اور بھی قریب لے چلو نانی بی" "نا بیٹی، یہ مجھ سے نہ ہو گا۔ اتنے گیر مرد وے کھڑے ہیں، اوئی میرے اللہ" اور نانی بی نے چادر کھینچ کر اپنے چہرہ کو اور زیادہ ڈھانپ لیا۔ "اچھا تم نہیں آؤ گی تو میں بھی یہیں رہوں گی" میں نانی بی کی چادر تھامے تماشہ دیکھنے لگی۔

"اچھا بیٹا اب اپنی ماں کے گھر کا کام کرو" بندر والے نے ڈگڈگی بجا کر حکم دیا۔

بندریا نے جلدی سے ایک چھڑی اٹھائی اور اسے سر پہ رکھ کر اِدھر اُدھر پھرنے لگی۔ گویا بہت کام کر رہی ہے "اچھا اب ساس کے گھر کا بھی کام کر دو بیٹا" بندریا نے زور سے چھڑی زمین پر پھینک دی اور منہ پھلائے ایک طرف جا کر بیٹھ رہی۔

"بندریا نے چھڑی کیوں پھینک دی نانی بی" جواب نہ ملا۔ میں نے چادر کو دو ایک جھٹکے دے کر

پھر وہی پوچھا۔ پھر بھی نانی بی نے کوئی جواب نہ دیا۔ میں نے مڑ کر دیکھا تو نانی بی ایک مٹی کے ڈھیر میں کرید کرید کوئی چیز نکال رہی تھیں۔

______ انہوں نے میری بات سنی تھی۔ کچھ دیر بعد نانی بی نے وہ چیز نکال لی۔ ایک آئینہ کا ٹکڑا۔

"کیسا آئینہ نانی بی مجھے بھی دکھاؤ نا۔" نانی بی نے پھر بھی کوئی جواب نہ دیا۔ وہ بڑے غور سے آئینہ کو الٹ پلٹ کر دیکھ رہی تھیں۔ بہت دیر کے بعد انہوں نے دبی آواز میں کہا۔ مجھ سے نہیں اپنے آپ سے۔

"آہ! انہوں نے ایسا ہی آئینہ میرے لیے منگوایا تھا۔"

"ایسا آئینہ کس نے منگوایا تھا نانی بی؟" وہی ہمارے گھر والے، ہمارے آدمی۔ "تمہارے گھر والے کون نانی بی؟" وہی بجر گوں نے جن کے ساتھ میرا بیاہ کیا تھا۔" "تو تمہارا بیاہ ہوا تھا نانی بی۔ بلبے بجے تھے، تمہارے بیاہ میں؟ اور تم نے اچھے اچھے کپڑے اور زیور پہنے تھے۔ اپنے بیاہ کا قصہ سناؤ نانی بی۔ آج کہانی کے لیے اصرار نہ کروں گی۔"

"میری بھولی بچی۔ ہاں میں نے اچھے اچھے جیور کپڑے پہنے تھے۔ مگر بیاہ کے معنی یہی نہیں۔ اچھا آج کانی (کہانی) نہ سنوگی مگر میری جندگی کہانی سے کیا کم ہے بیٹی۔ کیا بتاؤں کیسے دھوم دھام سے ہوا تھا میرا بیاہ! کہتے ہیں پانچ ہزار کھرچ ہوئے تھے پانچ ہزار! برابر ایک مہینہ لگا تھا، پورا ایک مہینہ کیا کہوں میں تو گہنوں سے گویا لدگئی تھی گلے میں اتنا مال کہ بوجھ سے گردن جھکی پڑتی تھی۔ جھومر، مانگ میں موتی، پیشانی پر ٹیکہ جھومتا ہوا، ہاتھوں میں کنگن، پونچیاں، گوٹ اور گوٹوں کے بیچ میں ہاتھ بھر کر مہری "ریشم کی چوڑیاں" اتنی بڑی سی نتھ۔ پاؤں میں چار چوڑی جیور، کان بھر کے سونے کی پتیاں۔ اور مجھے کیسا سنوارا گیا تھا۔ بال پیشانی پر اتار کر ایسے صاف کیے گئے تھے ایسے صاف کہ اپنی صورت دیکھ لو۔ منہ پر چمکتا ہوا ریز چمکیاں پھر مہندی، کاجل مسی سے سولہ سنگار اور میں ایسی کلا ہے کو تھی بیٹی۔"

نانی بی نے پچکے ہوئے گالوں پر ہاتھ پھیر کر آئینہ میں دیکھتے ہوئے کہا "گول صورت، بھولے بھولے گال، کیسی رونق تھی چہرہ پر۔ اب کیا دیکھتی ہو بیٹی ہڈ چمڑا ہو کر رہ گئی ہوں۔ اس جمانے میں کیسی بھاری جوان تھی میں۔ ایک ایک باجو یہ موٹا دروازے میں نہ سماتی تھی"...... اور کپڑوں کی بھڑک کا کیا کہنا لال دامنی یہ بڑے بڑے طلائی بوٹوں والی" نانی بی نے بوٹوں کی چوڑائی بتانے کے لیے اپنی ہتھیلی پھیلا دی۔ "ہرا بنارسی لہنگا اور اطلس کا کرتہ کیسی بن سنور کر بیٹھی تھی میں۔" میں نانی بی کے قصے کو بڑی دل چسپی سے سن رہی تھی اور تصور میں نانی بی کو دلہن بنی دیکھ رہی تھی پچکے ہوئے نہیں۔ "بھولے بھولے گالوں والی نانی بی کو۔

"میں ایک اچھے کھاتے پیتے گھرانے سے تھی۔ اور ہم تھے ہی کتنے، ایک بھائی، ایک بہن، بابا نے میرے بیاہ پر جی کھول کر روپیہ کھرچ کیا۔ "ان" کے ماں باپ تو ہم سے بھی زیادہ مال دار تھے۔ کیا مجال میرا دل کوئی چیز مانگے اور وہ نہ ملے بات ابھی جبان پر بھی نہیں آتی تھی وہ چیز میرے کدموں میں۔ کیا کہوں بیٹی میرے بیاہ کے چند سال کیسے سکھ سے گجرے۔ ان کے بابا مجھ پر جان چھڑکتے تھے اور میں ساس کی آنکھوں کا تارا تھی۔ کیسے ارمانوں سے بہو کو بیاہ کر لائی تھیں آکھر ایک ہی تو بیٹا تھا۔ جگر کا ٹکڑا۔ میں سیجوں پر بیٹھی رہتی۔ کام کرنے کی بھی ایک بات تھی۔ میں تو اُدھر کا تنکا اِدھر اٹھا کر نہ رکھتی تھی، اور وہ مجھ سے کتنا پیار کرتے تھے، مجھے گھر کی، "یا چچا جادنی" کہا کرتے تھے، مجھ سے پوچھے بنا کوئی کام نہ کرتے ہر وقت کوئی نہ کوئی اچھی چیز میرے لیے لے آتے، کیسے کیسے پیار کے ڈھنگ آتے تھے انہیں۔ نہ جانے کہاں سے سیکھ آئے تھے۔ ایک دن مسہری پر بیٹھی اپنے دامن میں گوٹا ٹانک رہی تھی پیچھے سے آکر میری آنکھیں بند کر دیں۔" پھر جلدی کچھ شرماتے ہوئے نانی بی نے اپنی زبان دانتوں میں دبالی۔ "چھی چھی کیسی باتیں کر رہی ہوں بچی کے سامنے۔ کھیر تم تو بڑی ہی بھولی بچی ہو، ان باتوں کو کیا سمجھو گی۔ ہاں آنکھیں بند کر دیں، اور چیز میرے کانوں میں پہنا کر ہاتھ ہٹالیا۔ اوئی میرے اللہ میں تو شرم سے پانی پانی ہو گئی۔ انہوں نے دوسرے ہاتھ سے آئینہ میرے چہرے کے سامنے پکڑ رکھا تھا۔ کہنے لگے، "دیکھو کیسے بھلے لگتے ہیں۔ جھومر تمہارے کانوں میں" میں نے جلدی سے جھومر نکال ڈالے۔ مجھے تو بڑے برے لگے تھے۔ اتنے لانبے لانبے لٹکتے ہوئے، نا بابا مجھے تو کھاک اچھے نہیں لگے۔ وہ ہنس کر بولے "تم تو پرانے ڈگر پر چلتی ہو، آکھر دن رات چار دیواری میں بند رہتی ہو نا۔ تم کیا جانو۔ جمانہ کیسے بدل رہا ہے۔ ارے بھئی یہ نیا پھیشن ہے نیا پھیشن"۔ "پھیشن ویشن کیا جانوں مجھے تو انہیں پہنتے شرم لگتی ہے"۔ "کھیر جانے دو، یہ آئینہ تو تمہیں پسند ہے۔ دیکھو، اسے بھی نہ نہ کہنا، بڑی دور سے منگوایا ہے۔ چھتر روپے لگے ہیں چھتر۔ اہا آئینہ! آئینہ کیا کہوں۔ کیسا پیارا تھا۔ کھیر یہ تو ایک ٹکڑا ہے۔ اس سے اس کی کھوبصورتی کی کیا کھبر ہے۔ کناروں پر کیسے کیسے رنگا رنگ پھول گویا ہیرے جواہرات جڑے تھے۔ دل میں تو بہت کھوس تھی مگر یونہی گلہ کرنے لگی۔ ارے بھلے آدمی کاہے کو اتنا روپیہ کھرچ کرتے ہو مجھ پر تمہیں تو پیسوں کی کھدر ہی نہیں۔ کیا ٹھیکریاں ہو گئی ہیں تمہاری نجریں۔ چھتر روپے بابا"۔ اور وہ میری طرف کیسے پیار سے دیکھ کر بولے تھے۔ "جہرہ تمہیں یوں کھوس دیکھ کر کھیمت ویمت سب کچھ بھول جاتا ہوں، تمہاری کھوسی پر چھتر روپے تو کیا سب کچھ سدکے ہیں"۔ آہ! ان کی کونسی کونسی بات یاد کروں۔ ان باتوں کو یاد کروں تو کلیجہ منہ کو آتا ہے۔" نانی بی نے آنسو پونچھے اور دبی آواز میں کہنے لگیں "آہ اس جمانے میں وہ مجھے کتنا چاہتے تھے۔ چھتر روپیہ دے کر اتنی دور سے، پرائے ملک سے میرے لیے آئینہ منگائے تھے۔ اللہ اللہ یہ آئینہ تو ان کی یادگار محبت

ہے"۔ اور انہوں نے اس آئینہ کے ٹکڑے کو آنکھوں سے لگالیا۔ "اور میں کیسے گھمنڈ سے وہ آئینہ اپنی سہیلیوں کو دکھاتی
پھرتی تھی۔ وہ کہتیں "اری جہرہ! تو تو بڑے سہاگ والی ہے۔ کیسا اچھا میاں ملا ہے تجھے....."

آہ! کسی کے سہاگ ہمیشہ ایک سے ہوتے ہیں۔ یہ آسمان کا چکر! یہ جہانا کسی کو سکھی نہیں دیکھ سکتا۔ اپنا دکھڑا کیا سناؤں بیٹی۔ میرا استارہ بھی گردش میں آگیا۔ میری کھسمت ایسی پھوٹی خدا وہ دن دشمن کو بھی نہ دکھلائے" نانی بی پھر رونے لگیں "میرے سسر جاتے رہے۔ اللہ ان کو کروٹ کروٹ جنت نصیب کرے" نانی بی نے آسمان کی طرف نگاہیں اٹھا کر اپنا آنچل پھیلا دیا۔ "میرے باپ سے بھی جیادہ تھے۔ اللہ کا دیا اتنی دھن دولت تھی۔ باپ کے مرنے پر انہیں کے ہاتھ آئی۔ انہوں نے دنیا ہی کیا دیکھی تھی پیسہ ہاتھ لگا اور ان کا ہر کوئی دوست اور ہمدرد بن گیا۔ اتنے دوست پیدا ہوگئے ہر وکھت انہیں گھیرے رہتے۔ وہ تاریپھوں کے پل باندھتے اور یہ تھے سیدھے سادھے آدمی۔ پھولے نہ سماتے اپنی تعریپھ سن کر سب کو سچے دوست جان کر کھوب کھاطر کرتے۔ انہوں نے دنیا ہی کیا دیکھی تھی کہ اچھے برے کی تمیج کرتے اور پھر کھدا نے انہیں ایسا نرم دل دیا تھا۔ کسی کو اپنے دروازے سے دھتکار کر نکالنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ تم جانو بہت سے لچے لفنگے گنڈے بھی جمع ہونے شروع ہوئے۔ بری صوبت (صحبت) سے اللہ ہر ایک کو بچائے۔ جب پیگمبر کا بیٹا تک کھراب ہوگیا تھا تو ہم جیسوں کی کیا بساط۔ پیسہ تو ہر ایک کو کھراب کرتا ہی ہے۔ پھر بھری جوانی۔ ان شہدوں نے جیبیں بھرنے کے لیے ان کو شراب اور جوئے کا چسکہ لگا دیا۔ کھدا ان سب کو گارت کرے۔ میرے ہیرے ایسے آدمی کو کھراب کیا۔ پھر کیا تھا بیٹی! باپ کی اتنی محبت سے کمائی ہوئی پونجی مہینوں میں اڑ گئی پھر میرے جہیج کی چیزیں ایک ایک کرکے بک گئیں۔ یہاں تک تو کیر تھی۔ جب کچھ نہ رہا تو کیا کہوں بیٹی! نانی بی زور زور سے سسکیاں لینے لگیں..... تو میرے گہنے مانگنے لگے۔ شراب کے نشہ میں چور آدمی آدھی آدھی رات کو آتے اور جیور کے لیے تکھاجا کرتے۔ کبھی ہاتھ روک لیتی تو بس میری شامت ہی آجاتی۔ اتنا مارتے، اتنا مارتے، لاتوں سے، گھونسوں سے، لکڑی کہیں دیکھ پاتے تو اس سے بھی بے دھڑک پیٹتے۔ میرے ہاتھ پاؤں سوج جاتے اور ان پر نیلے نیلے نشان ابھر آتے۔ سارے جیور کپڑے برتن سب ٹھکانے لگ گئے۔ یہاں تک کہ میرے بدن پر ایک دامنی کے سوا کچھ نہیں رہا۔ پھاکوں پہ پھاکے گجارے میرے دیدے اندر دھس گئے۔ گالوں پر گڑھے پڑ گئے۔ سوکھ کر کانٹا ہوگئی۔ ایک رات انہوں نے کھوب شراب پی لی تھی۔ لڑکھڑاتے گرتے پڑتے آئے اور باہر دریچہ سے پکارا۔ میں نے ڈرتے ڈرتے دروا جا کھولا۔ مگر وہ اندر نہیں آئے۔ مجھے وہیں پر بلایا۔ گئی، تو کیا کہوں بیٹی! انہیں برابر ہوش بھی نہ تھا۔ رہا سہا کپڑا بھی کھینچنے لگے۔ یا اللہ میں کیا کرتی، پوری طاکت لگائی بہت روئی بھی، مگر انہوں نے دامنی کھینچ ہی لی۔ وہ دامنی تھی ریشم کی۔ یوں چند پیسوں کی امید میں مجھے ننگ دھڑنگ چھوڑ کر چلے گئے۔

میں اس رات کیا سوتی۔ بدن پہ ایک کپڑا نہیں، جو کی، ٹھنڈ سے ٹھٹھری ہوئی ایک کونے میں دبکی بیٹھی رہی۔ رات بھر اپنی پھوٹی کھسمت پہ رویا کی۔ صبح رسوئی میں اِدھر اُدھر سے کچھ کوئلے جمع کرکے انہیں سلگا کر چولہے کے پاس بیٹھی آگ تاپ رہی تھی۔ ایسے میں کیا دیکھتی ہوں۔ میرا بھائی آکھڑا ہوا ہے، کھدایا مجھ پر گھڑوں پانی پڑ گیا۔ جمین میں گڑ جاتی ایسی حالت میں مادر بجاؤ ننگی (کھدایا جمین سکھ دشتی)، ہو جاتی اور میں گڑ جاتی۔ آہ! ہم جیسی گُناگاروں کی دعا کہاں کھبول ہوتی ہے۔ وہ تو اگلی نیک بی بیوں کا ہی ہکہ تھا۔ ادھر دعا ہونٹ سے نکلی اور جمین سکھ ہو گئی۔ پھیر کیا کرتی، اِدھر اُدھر دیکھا تو ہانڈیاں پکڑنے کا کالکھ سے بھرا کپڑا پڑا تھا۔ تن ڈھانکنے کو وہ بھی گنیمت تھا۔ جلدی سے اوڑھ کر کونے میں سمٹ کر بیٹھ رہی۔ بھائی پھٹی پھٹی حیران نجروں سے مجھے گھور رہا تھا جبان سے ایک لفج نہ بولا۔ میرے میکے والوں کو کچھ کھبر نہ تھی کہ مجھ پر یہاں کیا گجر رہی ہے۔ ہاں ایک دو دپھے میرا بھائی آیا تھا، مگر میں ان کے کھلاپھ کیسے جبان کھولتی۔ اب میرا بھائی چند دنوں کے لیے میکے لے جانے آیا تھا۔ پچھلی دپھے کہہ گیا تھا جہرہ کتنے دن ہو گئے تمہیں میکے آئے۔ بچاری اماں بہت یاد کرتی ہیں۔ اب میں نوکری کی کھاطر پرائی بستی جا رہا ہوں۔ وہاں سے لوٹ آؤں گا تو اب کی دپھے تمہیں جرور بلا کر جاؤں گا۔ اور بیٹی جب وہ آیا تو میں ایسے حال میں تھی۔ ایسی لاچار ایسی بے بس اسے کتنا دکھ پہنچا ہوگا! آکھر کھون سے کھون لگا تھا۔" اس کے بعد دیر تک نانی بی کچھ بول نہ سکیں۔ روتے روتے ان کی ہچکی بندھ گئی تھی۔ کیسی بری حالت ہو رہی تھی ان کی۔ آواز ہی نہ نکلتی تھی۔ لٹکا ہوا نچلا ہونٹ اور زیادہ لٹک آتا، اور آنسو اُبل اُبل آتے۔ نانی بی کو اس حالت میں دیکھ کر میرا ننھا دل بھر آیا، گو میں ان کی کہانی کو پورے طور پر سمجھ نہ سکی تھی۔ پھر بھی نانی بی کو یوں روتی دیکھ کر میں بھی رونے لگی۔ انہوں نے بہت مشکل سے اپنی حالت سنبھالی آنسو پونچھے، اور مجھے سینے سے لگا لیا۔ "رو نہ ننھی، تم کاہے کو روتی ہو ننھی شہزادی۔ اتنا درد ہے میرا بچی کو؟"

"اچھی نانی بی، تمہیں کہانی سنانے سے اتنا دکھ ہوتا ہے تو نہ سناؤ۔ میں اچھی بچی ہوں۔ ضد نہیں کرتی۔ چلو گھر چلیں۔"

"نہیں بیٹی! تمہیں اپنی دکھ بھری کہانی سنا کر میرے دل کا بوجھ ہلکا ہو رہا ہے اب تک میں کسی سے نہ بولی تھی کس سے بولتی۔ اس کھودگرجی (خودغرضی) دنیا میں میرا کوئی درد پہچاننے والا نہیں، مگر تم بیٹی ننھی ہو پر کیسا درد بھرا دل رکھتی ہو، اب تم یہ سب کچھ نہیں سمجھ سکتیں۔ جب بڑی ہو گی تو سمجھو گی۔ نانی بی کی یاد کے ساتھ تمہیں آج کی باتیں یاد آئیں گی ...... اور دکھ سکھ کا کہنا ہی کیا وہ اس جندگی میں لگا ہی رہتا ہے۔ پھر میں اتنا سکھ نہیں پاتی تو اتنا دکھ کاہے کو اٹھاتی۔ کھیر۔ لو تمہیں باکی کہانی بھی سنائے دیتی ہوں۔ کم سے کم دل کا بوجھ تو ہلکا ہو جائے۔

"یہ تمہارا کیا حال ہوا ہے جہرہ؟" میرے بھائی نے پوچھا۔ میں پھر بھی کچھ نہ بولی، کھدا ہا جر ناجر ہے۔ ان کے

اف میری زبان نہ کھلی مگر میری آنکھوں سے آنسوؤں کی جھڑی لگی تھی۔ میرا بھائی روتا ہوا چلا گیا۔ کچھ دیر بعد آیا۔ ایک گٹھری سی
پھینک کے وہ بولا۔ "لو جہرہ یہ پہن لو" اور آپ دوسری طرف منہ پھیر کر توشہ دان میں سے کچھ کھانے کی چیزیں نکالنے لگا۔
ا نے گٹھری کھول کپڑے پہنے اور ہم دونوں کھانے پر بیٹھے، کھاتے ہوئے اس نے کوئی بات نہ کی۔ نظریں نیچی کیے بیٹھا رہا۔
ا چکنے کے بعد آہستہ سے دبی آواز میں بولا "چلو جہرہ گھر چلو" مجھے اس بدماس کے سب کرتوت معلوم ہو چکے ہیں۔ کھدا کی قسم میں تمہیں
ہر اس نالائک کے گھر نہ بھیجوں۔ اس جالم کو اپنے گھر میں کھدم رکھنے دوں، تو میں ایک باپ کی اولاد نہیں۔ پھر بھی اس بے گیرت
بے غیرت) نے کھدم رکھا تو محلہ بھر میں پھجیتی (فضیحت) کراؤں گا" پھر وہ کچھ نہ بولا۔ کھاموسی سے مجھے گاڑی میں بٹھا کر گھر
لے آیا۔ میں تبھی سمجھ گئی تھی کہ وہ ایسا ضرور کرے گا۔ آہ! میں تبھی سمجھ گئی تھی کہ وہ مجھے ان سے پھر ملنے نہ دے گا۔ نانی بی بہت
ور سے سسکیاں بھر کر رونے لگیں۔ "وہ گصہ میں یہ باتیں کہتا تو اور بات تھی۔ گصہ اتر ہی جاتا اور مجھے کچھ آس ہوتی۔
یکن یہ کہتے وقت اس کے چہرہ پر کیسا سکون تھا۔ گصہ نام کو نہیں...... میں تبھی جان گئی کہ اس کا ارادہ پکا ہے۔ نانی بی نے
سرد آہ بھری۔ "میرا گمان صحیح نکلا۔ کچھ دن بعد وہ آئے۔ آہ بیٹی، بیٹی" میں تعجب سے تکنے لگی۔ نانی بی کے سینے میں ہلچل سی مچی
تھی۔ وہ پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھیں۔ "آہ! کیا کہوں .... بے .... ٹی .... ان کے چہرہ پر چھپا ہوا تھا۔ اداسی تھی۔ وہ
ضرور اپنے کیے پر رنجیدہ تھے اور بیٹی ان کے ہاتھ میں ایک نئی ساری بھی تھی۔ میں دروازہ کھولنے بھاگی۔ بہت جلد بھاگی
پھر بھی میرا بھائی آ ہی گیا...... آ ہی گیا۔ مجھے جور سے دھکیل کر آگے بڑھا۔ انہیں ایسی ایسی باتیں، انہیں شہدا، لفنگا
بدماس کہا۔ بے سرم کہا۔ بے گیرت کہا، میرے اللہ! نہیں، کبھی نہیں، وہ بے گیرت نہیں تھے۔ ان میں سر پھروں کا خون
تھا۔ میں بھائی کے پاؤں پر گر پڑی "اللہ واسطے ایسا نہ کہو بھائی" اس نے مجھے بھی بے گیرت کہا۔ اللہ اللہ یہ سن کر
بھی وہ کھاموس کھڑے تھے۔ صرف اتنا بولے "میں تمہارے گھر پڑے رہنے نہیں، جہرہ کو لینے آیا ہوں" "اب اس کا
تم سے تعلک نہیں" "سرم نہیں آتی اسے اتنا ستا کر" میرا بھائی دانت پیس کر برس پڑا! "کیا میری بہن اتنی سستی
ہے ہمارے پاس دو ٹکڑے روٹی بھی نہیں کہ اسے پال سکیں، کھدا کی کھسم اگر میری بہن بھوکوں مرے۔ پر اسے تم جیسے
جالم کے پاس نہ بھیجوں گا۔ مار ہی تو دیا اسے" میرے بھائی نے ان کے ہاتھ سے ساری کھینچ کر نالی میں پھینک دی۔
"مجھے جہرہ سے تو پوچھ لینے دو، اگر وہ نہ کہے تو میں جرور چلا جاؤں گا۔ اگر راجی ہے تو تمہارا کوئی حک نہیں
اس پر وہ میری بیوی ہے۔ میں اسے جرور لے جاؤں گا۔" ہونہہ! کیوں نہ کہے گی! پھر آ جائے گی تمہارے ساتھ اپنا
مُردہ نکلوانے" اور میں پیچھے سے رو رو کر التجا کر رہی تھی۔ "بھائی میں جاؤں گی۔ بھائی مجھے جانے دو" اور بھائی
نے مجھے آگ برساتی نظروں سے دیکھا۔ چپ بے گیرت کہیں کی"

"نہیں میں چہرہ ہی سے پوچھوں گا" انہوں نے دہلیز پر کھدم رکھتے ہوئے کہا کھریب تھا، میرا بھائی انہیں دھکا دے کر باہر نکال دے۔ "بے سرم اندر کھدم رکھتا ہے؟ ایسا بے سرم نہ ہوتا تو عورت کے گہنے بیچتا۔ کیا پوچھتا ہے چہرہ سے۔ وہ تو رو رو کر کہہ رہی ہے، میں اس جالم کے ساتھ نہیں جاؤں گی۔" آہ بھائی نے کیسا جھوٹ بولا ... کیسا جھوٹ بولا۔ "اگر تجھ میں جرا بھی گیرت ہے تو جا فوراً یہاں سے چلا جا۔ پھر کبھی ادھر نہ پھٹکنا۔" پھر میرے بھائی نے اتنے زور سے کواڑ بند کیا۔ کچھ دیر بعد میں نے ڈرتے ڈرتے کھڑکی میں سے جا کر دیکھا۔ وہ ہمارے گھر سے کچھ دور پر کھڑے تھے۔ آہ بیٹی میں نے اچھی طرح دیکھا۔ ان کی آنکھوں میں پانی کھڑا تھا...... ان کی آنکھوں میں آنسو تھے۔ پھر وہ چلے گئے۔ ہمیشہ کے لیے چلے گئے۔ وہ بڑی گیرت والے تھے۔ بیٹی۔ اتنا ہونے کے بعد پھر اس گھر پر آتے؟...... آہ میرے بھائی نے مجھے کیوں جانے نہ دیا؟ نہ جانے دیا تو کیا ہوا۔ میں موکھا پا کر وہاں سے چلی آئی۔ وہاں سے نکل کر انہیں بہت ڈھونڈا بھی مگر کہاں ملتے۔ میرے ایسے نصیب کہاں۔ وہاں سے جو نکلی۔ بیٹی۔ تو نوکری کے لیے ماری ماری پھری۔ مگر پھر اس گھر میں کھدم نہ رکھا۔ ... میں ماں کے ہاں چین سے رہ سکتی تھی مگر میری گیرت کیسے گوارا کر دیتی کہ پڑی رہوں مجھے کسی کے گھر کی نوکرانی تو کیا کوئی مجوری کرنا منجور تھا۔ لوگوں کے سامنے ہاتھ پھیلانا۔ بھیک مانگنا منجور تھا مگر اس دروازے پر جانا منجور نہ تھا۔ جوان پر بند ہوا تھا.... اگر ہمارے بابا اس وقت پہ جندہ ہوتے تو کبھی ایسا نہ کرتے۔ مجھے جرور بھیج دیتے۔ انہیں بیٹی کا لاکھ درد تھی۔ وہ میاں کا درجہ پہچانتے تھے ——— کہا کرتے۔ عورت کا مکھام سوہر کا گھر ہی ہے۔ بھائی نے جوش میں یہ نہ پہچانا بابا ہوتے تو جرور بھیج دیتے.... سبھی ٹھوکریں کھاتے ہیں۔ ان کی تو بھری جوانی تھی۔ بعد میں سنبھل ہی جاتے اور مجھے تو ایسا معلوم پڑتا کہ وہ تبھی ڈیڑھ دو مہینوں میں ہی بہت سنبھل گئے تھے پھر میری جندگی کیسے سکھ سے گجرتی ایک دو دن تکلیف سہہ ہی لیتی، اور پھر وہ مارتے تھے تو کیا جان کر مارا کرتے تھے۔ شراب پی کر انہیں ہوش تھوڑا ہی رہتا تھا۔ صبح جب ان کی حالت اچھی رہتی تو ان نیلے سوجے ہوئے حصوں پر ہاتھ نہ پھیرا کرتے پھر ایک دو دن پیچھے تو انہوں نے گرم پانی میں روئی بھگو کر سینکا بھی تھا۔ ان دنوں بھی کبھی کبھی پیار بھری نجروں سے دیکھ لیا کرتے تھے۔ میں سب کچھ بھول جاتی او کھدا! کھدایا! ان کی ایسی ایک نجر ہی بس تھی...... ایک نجر ہی بس تھی؛" نانی بی پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھیں۔ میں تو ڈر ہی گئی ان کا سوکھا جسم ایسے ہل رہا تھا گویا اس کے اندر بھونچال آ گیا ہو کچھ دیر تک نانی بی خاموش ہو گئیں۔ پھر جب طوفان آہستہ آہستہ تھما، کہنے لگیں۔

"اور ان میں کوئی ایسی ویسی بات بھی نہ تھی۔ سراب جوئے کا کیا کہنا اگر یہ لت پھر شتوں کو بھی پڑے تو نہ چھوٹے مگر کسی کی کی مجال کہ دوسری باتوں میں ان کی طرف انگلی اٹھائے۔ ایسے تھے وہ۔ گیر عورت کی طرف کبھی نجر اٹھا کر

جگہ نہ دیکھتے تھے، اور بیٹی! جب مرد میں یہ گن ہو، یہ بات ہو تو عورت کیا کچھ نہیں سہہ لیتی۔"

نانی بی کی طویل کہانی ختم ہوئی مگر اس کی بہت سی باتیں میرے دماغ کے کسی کونے میں جا گھسی تھیں۔ صرف ایک بات مجھے اہم معلوم ہو رہی تھی "نانی بی کا آدمی انہیں مار کر ان کے زیور چھین لیا کرتا تھا۔" اور میں بڑی بے صبری سے انتظار کر رہی تھی کہ نانی بی اپنی کہانی ختم کریں۔ تو اپنی ننھی زبان سے ٹوٹے پھوٹے الفاظ میں ہمدردی ظاہر کرکے انہیں تسلی دوں۔

جب نانی بی نے رونا بند کیا اور آنسو پونچھ لیے تو میں بڑی ہمدرد صورت بنائے بولی:

"نانی بی! تم سچ مچ کتنا دکھ اٹھائی ہو، کیسا خراب تھا تمہارا آدمی۔ تمہیں یوں مار کر تمہارے اچھے اچھے زیور چھین لیتا تھا؟ کیسا خراب آدمی۔ تمہیں اس کی صورت دیکھ کر نفرت ہوتی تھی نا؟"

"نپھرت بیٹی! اس کی صورت سے نپھرت" کیا بتاؤں وہ کیسا تھا کیسا ہنس مکھ، کیسا بانکا سجیلا جوان!! گھٹا ہوا بدن، چوڑا سینہ، اور صورت کا تو کیا کہنا، چوڑی صورت، یہ اونچی ناک، چوڑی پیشانی، موٹی موٹی کالی آنکھیں۔ میں تو گھنٹوں بیٹھی اس صورت کو تکا کرتی۔ پھر بھی جی نہ بھرتا۔ جب اجلے اجلے کپڑے پہنے، لال کشمیری رومال کندھوں پر ڈالے باہر نکلتا تو دیکھنے کو یہ دو آنکھیں بس نہیں تھیں۔ میں جلدی جلدی لال پیلا پانی لے آتی اور دیوڑھی کے باہر قدم رکھتے ہی اتار پھینکتی کہ کہیں چاند سے مکھڑے کو نجر نہ لگ جائے۔ اس کی صورت سے نپھرت بیٹی! وہ تو بادشاہوں کا بادشاہ تھا۔ شہزادوں کا شہزادہ۔"

"کیا کر رہی ہو پروین؟ اگر تم نے اپنی سہیلیوں کے نام چٹھیاں لکھ دی ہیں تو لاؤ انہیں رحیم کے ہاتھ بھجوا دوں سب سامان آگیا ہے، تم آؤ ناخیرون بی کی کچھ مدد کرو۔ بیچاری اکیلی اتنی چیزیں کیسے تیار کر سکے گی۔ دو ایک تم کر لو۔ تم دیکھتی ہو تسنیم تو میری گود چھوڑتا ہی نہیں۔"

"نہیں امّی آج پارٹی نہیں دوں گی؟"

"کیوں بیٹی؟ تم بھی عجیب ہو، آج خوشی کا دن ہے۔ جی بھر کے خوشیاں مناؤ۔"

"اس دنیا میں تو صرف خوشی ہی نہیں ہے امّی! اس کے ساتھ غم بھی تو لگا ہوا ہے۔"

"ہونہہ" امّی زور سے ہنس پڑیں۔ "ابھی سے قنوطی ہوتی جا رہی ہو، اپنی زندگی کے سب سے رنگین زمانے میں ہی؟"

"امّی! شاید آپ کو معلوم نہیں۔ کل نانی بی انتقال کر گئیں۔" میں نے نہایت سنجیدگی سے جواب دیا۔

"پھر وہی نانی بی! سچ مچ اس بوڑھی نے تم پر جادو کر دیا تھا۔"

"امّی! تم اب بھی نانی بی کو نہ سمجھ سکیں۔

[بشکریہ "نقوش"] ●●

ممتاز شیریں

یہ خاکی اپنی فطرت میں

انسان ضبطِ نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے، اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبطِ نفس سے انسان کو ایک روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔

منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔

کچھ سال پہلے منٹو نے لکھا تھا:

"ایک جائز خواہش کو مارنا بہت بڑی موت ہے، انسان کو مارنا کچھ نہیں، اس کی فطرت کو ہلاک کرنا بہت بڑا ظلم ہے۔" (پانچ دن)

منٹو اس وقت "پانچ دن" کے اس پروفیسر کے ساتھ ہمدردی رکھتا تھا جب اس نے مرتے وقت یہ اعتراف کیا تھا کہ اس کی زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی۔ اپنی ساری زندگی اپنی جائز خواہشات اور فطری ترغیبات کا خون کرتا رہا تھا۔

اور اپنے 'ارتقائی' دور میں منٹو "باسط" کے ساتھ ہے۔ جب باسط قدم قدم پر اپنی امپلس اور اپنے فطری ہیجانی جذبات پر قابو پاتا چلا گیا ہے اور نازک سے نازک موقعوں پر بھی اس نے انتہائی صبر و تحمل اور ضبطِ نفس سے کام لیا ہے۔

اگر منٹو نے یہی افسانہ "باسط" پہلے دور میں لکھا ہوتا تو اس کی نوعیت ہی الگ ہوتی۔ واقعات یہی ہو سکتے تھے، کردار بھی یہی ہو سکتے تھے، لیکن فن کار کا زاویۂ نظر مختلف ہوتا۔ چناں چہ باسط نے اپنی امپلس کی آواز سنی اور اپنے فطری رجحانات کا ساتھ دیا ہوتا تو اور ہی داستان رقم ہوتی۔ اور پھر سعیدہ، جس کے گناہ میں اس

کی ماں کا بھی حصہ تھا، موجودہ سماج کی گری ہوئی جنسی زندگی کی محض ایک نمائندہ کے طور پر پیش ہوتی. یقیناً اس انتہائی ہمدردی سے پیش نہ کی جاتی، جو خود اس کے شوہر باسط کی نگاہ میں پیدا کی گئی ہے.

سعیدہ اس افسانے میں ایک تڑپتی ہوئی زخمی روح ہے. اپنے گناہ کے بعد وہ جس کرب و اذیت سے گزری ہے اس اذیت کی آگ اس کے گناہ کو جلا کر اسے کندن بنانے کے لیے کافی ہے. اس بہیم کرب و اضطراب کے ساتھ یہ جان لیوا خوف دہرا اس کے لیے جان لیوا ہے کہ اس کا شوہر کہیں یہ جان نہ لے کہ شادی سے پہلے وہ گناہ کی مرتکب ہو چکی ہے. لیکن اس کا شوہر باسط جان چکا ہے. تاہم اپنی بیوی کو اس کے گناہ کی سزا دینے کی بجائے اپنی بیوی سے یہ چھپائے رکھ کر کہ وہ اس راز سے باخبر ہے، وہ اس کی ہر ممکن مدد کرتا ہے، نرم اور انتہائی ہمدردانہ سلوک سے اس کا خوف دور کرنے کی کوشش کرتا ہے. جب سعیدہ کے گناہ کا ثمر ایک نامکمل بچے کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، باسط کی ماں صدمے سے اسی وقت مر جاتی ہے اور باسط اپنی ماں کی موت کو بھی، اسی کمالِ ضبط اور صبر و تحمل سے سہہ جاتا ہے اور اپنی بیوی کے ثمرِ گناہ کو اپنے ہاتھوں چپکے سے دفن کر کے بیوی کو تسلی دیتا ہے.

سعیدہ کی روح کے زخم کو مندمل کرنے والا خود اس کا شوہر باسط ہے. باسط کا یہ ایثار غیر معمولی ہے کہ اس نے اپنے آپ کو، اپنی ذات کو، دوسروں کے لیے قربان کیا.

باسط میں منٹو کے انسان کا قد بڑھ گیا ہے.

منٹو کے فن اور اس کی شخصیت میں، کوئی چار پانچ سال ادھر سے ایک نمایاں تغیر اور ارتقا پایا جاتا ہے. کسی فن کار کے بارے میں یہ کہنا بڑی بات ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کا قد بڑھا ہے. کم از کم ہمارے ہاں، غالباً منٹو ہی ایک افسانہ نگار ہے جس میں ایسا نمایاں ارتقا پایا جاتا ہے. منٹو میں جو تبدیلی اور ترقی ہوئی ہے یہ کوئی معمولی اور سطحی نہیں. قنوطیت اور یاسیت اور تلخی کے بجائے، منٹو کی حالیہ تحریروں میں جو رجائیت ہے اور منٹو کو آج انسان پر جو اعتماد ہے، یہ ایک بہت اہم گہرے اور بنیادی تغیر کا نتیجہ ہے.

اب منٹو کا نظریۂ حیات اور "انسان کا تصور" بدل گیا ہے.

جس دور میں منٹو نے لکھنا شروع کیا، نئے ادب کی تحریک کا دور تھا. قنوطیت یاسیت اور تلخی اس دور کے ادب کا خاصہ بن چکی تھی، موجودہ ماحول سے بیزاری اور مایوسی، پرانی مروجہ قدروں سے کھلی بغاوت، اس وقت ادب میں یہ عناصر نمایاں تھے لیکن لکھنے والے اس وقت کوئی اثباتی قدریں پیش نہ کر سکے تھے اور ادب کا رجحان محض منفی اور

رہ گیا تھا۔ مثالیت، جذباتیت اور رومانیت کا ردِ عمل ایک اور انتہا پسندی کی صورت میں نمودار ہوا۔ لکھنے والے حقیقت کو بالکل عریاں صورت میں دیکھنا اور دکھانا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اصلیت پر پڑے ہوئے سارے پردوں کی دھجیاں اڑا دیں، ساری تہیں کھرچ ڈالیں، خواہ اندر انہیں غلاظت، گندگی اور بدصورتی ہی نظر آئے۔ یہاں تک انہیں زندگی کے تاریک پہلو ہی نظر آنے لگے۔ برائی کے ساتھ اچھائی، بدصورتی اور بدی کے ساتھ حسن اور نیکی کا امتزاج ہے اس سے بھی انہیں انکار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ گو ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد جلنے نئے ادب میں ایک قوت، تیزی اور گرمی در آگئی تھی۔ لیکن اس میں زندگی اور انسان سے محبت نہیں تھی بلکہ زندگی اور انسان پر ایک وحشیانہ حملہ تھا۔ یہ حملہ اول براہِ راست انسان پر نہ تھا بلکہ اس سماج اور نظامِ زندگی پر تھا جو انسان اور انسانی زندگی کی ابتری کا ذمہ دار ہے۔

منٹو کے سے حساس ادیب نے جس کی طبیعت میں اضطراب، بے چینی، بے اطمینانی اور قلم میں آگ کی سی گرمی اور تپش ہے، ان اثرات کو سب سے زیادہ قبول کیا تھا۔ منٹو کی تحریروں میں بھی ایک تلخی، یاسیت اور قنوطیت تھی۔ لیکن منٹو کی یہ قنوطیت ہکسلی کی اس کلیت کی حد کو نہ پہنچی جس نے ہکسلی سے APE AND ESSENCE کی سی کتاب لکھوائی۔ انسان کے مستقبل کی ایسی بھیانک اور کریہہ تصویر ایک ایسے ہی دماغ کی پیداوار ہو سکتی ہے، جسے انسان کا احترام نہ ہو۔ منٹو کی قنوطیت، چیخوف کی طرح ایک معالج کی قنوطیت تھی، جسے انسان کو اپنی تندرستی اور صحت کھوتے دیکھ کر دکھ پہنچے۔ منٹو کو انسان سے اس وقت بھی محبت تھی اور انسانی فطرت کا احترام تھا۔ اور اسے شکوہ تھا کہ سماج نے انسان کی فطرت کو ہلاک کر ڈالا ہے۔

منٹو اس وقت ہمارا سب سے باغی ادیب تھا (اور اب بھی ہے) اس کی یہ بغاوت اپنی نوعیت اور مقصد میں دوسرے نئے ادیبوں کی بغاوت سے الگ تھی۔ منٹو فرد کی آزادی اور انسان کی فطری جبلتوں کی آزادی کا خواہاں تھا۔

اور منٹو کا وہ انسان جس کے دماغ میں اس نے موجودہ ماحول، مروجہ اخلاقی قدروں اور سماجی پابندیوں سے بغاوت کی تھی، "فطری انسان" تھا۔ اور منٹو کے ہاں انسان کا یہ تصور اس وقت نئے ادب میں انسان کے عام تصور سے مختلف تھا۔ ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد نئے ادب میں انسان کا جو تصور رواج پا گیا تھا وہ "سیاسی" انسان کا تصور تھا۔ فطری انسان کا سیاسی انسان میں منقلب ہونا ایک فطری اور منطقی عمل ہے، یہ ارتقا یا تبدیلی فطری انسان کی سرشت میں مضمر ہوتی ہے۔ فطری انسان کا تصور اس عقیدے پر قائم ہے کہ ہر مزاحمت، روک اور بندش

ہو جسے وہ حاصل کرکے نشو و نما پائے، لیکن اپنے معاشرے میں ہر طرف رکاوٹیں اور پابندیاں نظر آتی ہیں۔ ان مزاحمتوں کے دور کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ ایک ایسے نظام، معاشرے یا ریاست کا قیام، جو اسے اور اس کے ہم خیالوں کو آزادانہ نشو و نما کے مکمل مواقع فراہم کرسکے۔ یہاں فطری انسان اپنے اجتماعی عمل میں سیاسی انسان بن جاتا ہے۔ ہمارے دور میں سیاسی انسان نے دو سمتوں میں سفر کیا۔ ایک اشتراکیت اور دوسرا فاشزم۔

ہمارے نئے ادب کے 'سیاسی انسان' کا جھکاؤ اشتراکیت کی طرف تھا۔ لہٰذا انسان کے اس تصور کے ساتھ یہ تصور وابستہ ہوگیا کہ انسان کی ابتری کا ذمہ دار موجودہ نظامِ زندگی ہے جس میں اس کی صلاحیتوں کے اُبھرنے کا اور اس کی صحیح نشو و نما اور تعمیر و ترقی کا موقع نہیں ملتا۔ انسان اور انسانی زندگی کی بہتری کا واحد ذریعہ ایک مثالی سیاسی اور معاشی نظام کا قیام ہے۔ ایسا نظام سارے افراد کی اجتماعی کوششوں سے قائم ہو سکتا ہے۔ یہاں اجتماعی زندگی کے مقابلے میں "فرد" کی اہمیت بہت کم ہے۔ "فطری انسان" کے تصور میں اس کے برخلاف "فرد" ہی مرکز و محور ہے۔

منٹو کی تحریروں میں کہیں کہیں سیاسی انسان کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ چنانچہ ابتدائی دور میں جب منٹو پر روسی ادب، خصوصیت سے گورکی کا اثر تھا مثلاً "شغل"، "نعرہ"، "نیا قانون" وغیرہ میں سیاسی انسان موجود ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ فرق سطحی ہے۔ کیوں کہ منٹو کا یہ سیاسی انسان بھی فطری انسان ہی کا پرتو ہے، جیسے FOR WHOME THE BELL TOLLS کے جورڈن میں ہیمنگوے کے خاص فطری انسان نے سیاسی انسان کا لبادہ اوڑھ لیا ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ جورڈن کے سامنے چند سیاسی اقدار اور اصول ہیں، اور ان اصولوں کے لیے وہ اسپین کے ری پبلکن محاذ پر لڑنے امریکہ سے آیا ہوا ہے اور اپنی جان کی قربانی دے رہا ہے لیکن آزادی اور مساوات کے نام پر جو ذریعہ وہ استعمال کرتا ہے، وہ فطری انسان والا ہے، یعنی لڑنا، مارنا، مرنا۔

منٹو کے افسانے "شغل" میں جو گورکی کے "چھبیس مرد اور ایک لڑکی"[۲۶] سے ماخوذ ہے سڑک بنانے اور پتھر کوٹنے والے مزدور ہیں۔ سرمایہ دارانہ نظام کے کچلے ہوئے مزدور جنھیں جان توڑ محنت کرنی پڑتی ہے اور مزدوری برائے نام ملتی ہے۔ جب یہ مزدور دو نوجوانوں کو رام دئی کا سودا کرتے اور اسے کار میں لے جاتے دیکھتے ہیں تو "امیر آدمیوں کے اس شغل" اور "غریبوں کی بہو بیٹیوں" کی عزت ریزی پر غم و غصہ سے بھنا جاتے ہیں لیکن ان کا یہ غم و غصہ یہ اضطراب، اور لہجے میں لوہے کے بیلچے ایسی سختی، دراصل ان کی اپنی محرومی، جلن اور رقابت کی پیدا کردہ ہے۔

"نعرہ" کا پس منظر بھی سیاسی اور معاشی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں دولت کی غیر مساوی تقسیم نے کسی کو اونچا، کسی کو نیچا کر رکھا ہے، غریب کیشو لال، جس کے پاس کرایہ ادا کرنے کے لیے روپے نہیں، سیٹھ

کے سامنے کھڑا ہے، اپنے دکھوں کا بوجھ اٹھائے۔ وہ التجا کرتا ہے کہ کرایہ کچھ بعد میں ادا کرنے کی رعایت دی جائے۔ دولت مند سیٹھ اپنی بلندی پر سے اس پر گالیوں کی غلاظت پھینکتا ہے۔ کیشولال کو اس کا احساس ہے کہ اس کی غیرت کی قیمت کچھ بھی نہیں کیوں کہ وہ مفلس ہے لیکن جس بات پر افسانے میں سب سے زیادہ توجہ دی گئی ہے وہ گالیاں کھانے کے بعد کیشولال کا ردِ عمل ہے۔ کیشولال سراپا اضطراب بن گیا ہے۔ ان گالیوں کی غلاظت اس سے چمٹ گئی ہے۔ ایک بہت ہی گندہ چیز اُس نے نگل لی ہے جب تک اسے اُگل نہ دے اس کی حالت غیر رہتی ہے۔ جب وہ آخر کار ایک زوردار نعرہ لگا چکتا ہے "ہت تیری ...." تو اسے ایک حد تک تسکین ہو جاتی ہے۔ یہ ردِ عمل بھی فطری انسان کا ردِ عمل ہے (سیاسی انسان، سرمایہ دار، سے کسی اور طرح کا بدلہ لینے کی سوچتا ہے)۔

"نیا قانون" میں منگو کوچوان کا سیاسی شعور بیدار ہے بلکہ اس نے رُوس کے بادشاہ کے بارے میں بھی کبھی کہیں سے سن رکھا ہے، وہ جانتا ہے کہ اس کی قوم، ایک غیر قوم فرنگی، کی محکوم ہے۔ اپنی غلامی کی ذلت کا اُسے پورا احساس ہے۔ وہ اپنے ملک کے "سیاسی آزادی" حاصل کرنے اور اپنے قانون کے رائج ہونے کا آرزومند ہے۔ اپنی دانست میں جب نیا قانون آگیا تو وہ سب سے زیادہ جوش و خروش اور مستعدی کے ساتھ اس کا استقبال کرنے کے لیے تیار ہو گیا ہے۔ لیکن وہ نئے قانون کا استقبال کس طرح کرتا ہے؟ بالکل فطری انسان والے انداز میں۔ یہ جان کر اب تو اپنا قانون، اپنا راج ہے، استاد منگو ایک گورے سے بھڑ جاتا ہے، اور اسے دھڑا دھڑ پیٹ ڈالتا ہے (یہ جراتِ رندانہ تو کسی جیالے استاد منگو ہی کے بس کی بات تھی، اگر سچ مچ اپنا راج اور اپنا قانون بھی ہوتا تو بے چارے استاد منگو کو اپنے کیے کی داد نہ ملتی۔ گورے کو پیٹنے پر وہ اسی طرح دھر لیا جاتا۔ استاد منگو کی حیثیت کے لوگوں کے لیے نئے قانون اور پُرانے قانون میں کوئی فرق نہیں) آزادی کی تمنا کے ساتھ ساتھ منگو کے اندر دراصل ایک ذاتی جذبۂ انتقام پرورش پا رہا تھا۔ کیوں کہ گوری سواریوں سے وہ اکثر سختی اور بدسلوکی سہتا آرہا تھا اور اب اس موقع پر اُس کا جذبۂ انتقام ابل پڑتا ہے۔ جذبۂ انتقام، لڑنا، مارنا۔ اپنے ابتدائی، ہیجانی جذبات PRIMITIVE PASSIONS اور ترنگوں کے ساتھ یہاں پھر فطری انسان ہے۔

منٹو کے ان سب کرداروں میں سیاسی انسان کے اجتماعی شعور سے زیادہ ان کی انفرادیت اور ان کی اپنی 'انا' کام کرتی ہے۔ سردار جعفری کا یہ کہنا کہ ان افسانوں میں منٹو نے ایسے کردار پیش کیے ہیں جن سے سرمایہ داری نظام نے ان کی انسانیت چھین لی ہے، کچھ الٹی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ منٹو نے تو دراصل ان افسانوں میں مختلف حالات و واقعات کے تحت انسان کی اصل فطرت کو ابھارا ہے۔

فطری انسان ، فطری جبلتوں اور تقاضوں ، خواہشات اور ترغیبات ، ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ
فطری انسان کا تصور انسان کے بنیادی گناہ ORIGINAL SIN کے انکار سے پیدا ہوا ہے ۔ انسان اپنی اقامت
قبل اپنی پہلی معصومیت میں " فطری انسان " ہے ، وہ اپنی فطرت میں معصوم ہے ، اس کی فطری جبلتیں بے ضر
ہیں ۔ اس کی افتاد ، اس کے گن ہوں اور اس کی بدعنوانیوں کی ذمے دار اس کی فطرت نہیں بلکہ سوسائٹی ہے جو ا
پر ملمع چڑھا دیتی ہے اور اس کی جبلتوں اور فطری خواہشوں کے آگے رکاوٹیں کھڑی کر دیتی ہے ۔ فطری انسان
صحیح نشو ونما اور تعمیر اسی وقت ممکن ہے جب اس کی جبلتوں اور فطری خواہشات کو پوری آزادی ہو ۔ وہ
اصولوں کے بتائے ہوئے رستے پر چلے ، اپنی آواز کو سُنے اور سماجی اقدار اور پابندیوں سے بغاوت کر کے یا انھیں نظرانداز
کر کے اپنی فطرت کی طرف لوٹ جائے ۔

اس طرح کا خالص فطری انسان ، منٹو کے ایک بہت پُرانے افسانے " ٹیڑھی لکیر " میں ملتا ہے
کردار فطرت سے بہت قریب ہے جس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کے مانند ایک
ناقابلِ بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے ۔ گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ سیب بہت لذیذ ہے جو مجلسی آداب
کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے ۔ " مجھے تو آپ سے مل کر کوئی خوشی نہیں ہوئی " رسوم اور پابندیوں
سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے ۔

فطرت کی تازگی ، تنومندی ، حسن اور کشش کو منٹو نے جس شدت سے محسوس کیا ہے اس کے مشہور اور
افسانے " بُو " سے ظاہر ہے ۔ سجاد ظہیر کے " بُو " کے اس تجزیہ سے مجھے بالکل اتفاق نہیں کہ یہ بورژوا طبقے کے
فرد کی بے کار ، بے مصرف ، عیاشانہ زندگی کا تجزیہ ہے ۔ مارکسی تنقید کسی نزاکت اور گہرائی کو سمجھے اور محسوس
ہر چیز کو " طبقاتی شعور " کی لاٹھی سے ہانک دیتی ہے ۔ " بُو " میں تو دراصل منٹو کو رندھیر کے بورژوا ہونے
سروکار ہے نہ اس کی عیاشیوں سے " بُو " میں منٹو نے وہ کیفیت بیان کی ہے ، جو گھاٹن لڑکی کے صحت مند
کی اس خاص بُو کی بے پناہ جنسی کشش سے رندھیر پر طاری ہوتی ہے ۔ پھر اس کیفیت کا اس بے کیفی سے
کیا ہے جب اس کے پہلو میں ایک تعلیم یافتہ ، مہذب ، حسین ، گوری چٹی ، سوسائٹی کی لڑکی ہے اور اس لڑکی
کپڑوں میں اور دودھیا جسم میں (جو شفاف نہیں ، جیسے پھٹے ہوئے دودھ کی سی پھٹکیاں پڑی ہیں)
عطر کی بو ______ " تھکی تھکی دم توڑتی ہوئی ، حالتِ نزع کو پہنچی ہوئی خوشبو " آتی ہے ۔ میرے
اس تضاد میں ایک اور وسیع تضاد پنہاں ہے ۔ فطرت سے قربت اور فطرت سے دوری کا تضاد

اثرات اور بناوٹ سے پاک فطرت اور طمع اور تصنع کا تضاد۔ سوسائٹی میں ڈھلی اور تہذیب کا ملمع چڑھی یہ حسین گوری چٹی لڑکی زندگی میں وہ حرارت، وہ شعلہ نہیں پیدا کر پاتی، اس دوسری لڑکی کی طرح، جو فطرت کی گود میں پلی ہے اس کا صحت مند، چست، مٹیالا جسم، گویا وہ ابھی ابھی کچی مٹی سے ڈھالی گئی ہے۔ اس کے جسم کی گیلی سوندھی مٹی کی سی بُو۔ فطرت کی تازگی اور تنومندی اور کشش اس لڑکی میں مجسم کی گئی ہے۔ "بُو" کی یہ لڑکی "فطرت کی بیٹی" ہے۔

اس طرح کا خالص اور کامیاب فطری انسان تو بہت کم ہی ملتا ہے۔ ڈی ایچ لارنس کو جو فطری انسان کے تصور کا علمبردار ہے، انسان کو اپنی خالص فطری حالت میں دکھانے کے لیے جپسیوں میں (THE VIRGIN AND THE GYPSY) جانا پڑا، اور پھر لارنس نے فطرت سے بہت قریب زندگی کی تلاش میکسیکو میں کی موجودہ زمانے کی تہذیب کی برکتوں اور بناوٹوں سے دور انڈین قبائل کی ابتدائی، وحشی PRIMITIVE زندگی لارنس کو فطرت سے بہت قریب اور بہت پرکشش اور توانا معلوم ہوتی ہے۔ مہذب دنیا میں اور موجودہ سماج میں جہاں فطرت مر چکی ہے، خالص فطری انسان نہیں ملا تو لارنس فطرت ہی کی طرف رجوع ہوا ہے۔ بے جان فطرت میں اس نے زندگی کی قوت دیکھی (زندگی کی قوت لارنس کی اصطلاح میں جنس ہے) سورج کی گرم روشنی میں، تہ دار کنول کی مرکزی گہرائی میں، گھوڑے کے شان دار، پھڑکتے ہوئے گرم جسم میں فطری انسان کی نفسیاتی اور حیاتی شخصیت کو اس کی روحانی شخصیت پر فتح دینے کے لیے لارنس نے یسوع مسیح کی رست خیز کے عیسائی عقیدے اور آئسس اور اوسیرس کی پرانی مصری اساطیر کا سہارا لیا (THE MAN WHO DIED)

انسان کو اپنی خالص فطرت میں پانا بہت مشکل ہے۔ اس کی خام فطرت ماحول کے مطابق اور معاشرے کے زیر اثر ڈھلتی جاتی ہے۔ چناں چہ سوسائٹی میں رہنے سے اس کی فطری خواہشیں اور جبلتیں دبی رہ جاتی ہیں اور کئی اور اختیار کردہ عادتیں ثانوی جبلتیں بن کر اس کے کردار میں شامل ہو جاتی ہیں۔ سماج کی قائم کردہ اقدار اور بندشیں اس کی فطری جبلتوں اور خواہشوں کے آگے روک لگا دیتی ہیں اور یوں فطری انسان گھٹن اور کج روی کا شکار ہو جاتا ہے جو عموماً خالص فطری انسان کے بجائے اس فرسٹریٹڈ، کج رو فطری انسان سے دوچار ہوتے ہیں۔

منٹو کے ہاں اس گھٹن کا شکار یا گمراہ فطری انسان کے کئی روپ ہیں۔ اس کی پہلی شکل تو وہ ہے جس میں وہ گناہ اور گندگی میں گھرا نظر آتا ہے۔ طوائفیں، ان کے گاہک، دلال، عیاش مرد، بدکار عورتیں، یہ منٹو کے بیشتر کردار ہیں۔ یہ سب موجودہ سماج کی گناہ آلود جنسی زندگی کے مہرے ہیں۔ فطری جبلتوں کو جب بندشوں سے روکا جاتا ہے اور وہ بندشوں کو توڑ کر باہر نکل آتی ہیں، تو جنسی زندگی میں افراتفری اور بے راہ روی ہی پیدا

جاسکتی ہے۔ اخلاقی بندشوں نے انسان کو گناہ سے بچانے کے بجائے گناہ کی پستیوں میں دھکیل دیا ہے، اور منٹو کا فطری انسان گمراہ اور گناہ گار بن گیا ہے۔

یا منٹو کا فطری انسان گھٹن کا شکار ہے۔ اس کی نشوونما اچانک رک گئی ہے۔ اس کی شخصیت گھٹ کر نامکمل رہ گئی ہے۔ "سوراج کے لیے" کا غلام علی جوشیلا پُرخلوص اور ہر دل عزیز نوجوان ہے۔ وہ ایک اچھا مقرر ہے۔ اس کے سینے میں عزائم اور ولولے پرورش پا رہے ہیں۔ اس کے سیاسی میدان میں آگے بڑھنے کے امکانات ہیں۔ اس کی شخصیت میں اُبھرنے کی صلاحیتیں ہیں۔ لیکن باباجی کی صحبت اور ان کے آشرم کے غیر فطری 'غیر انسانی' ماحول کے اثر سے اس کا سب کچھ سلب ہو جاتا ہے۔ وہ کسی کام کا نہیں رہتا۔ اسے اس حد تک اپنی فطری خواہشات پر پابندی عاید کرنی پڑتی ہے کہ وہ خود اپنی بیوی تک سے نارمل جنسی تعلقات قائم نہیں رکھتا۔ اس کا اثر اس کی جسمانی صحت کے لیے جتنا ہلک ثابت ہو سکتا ہے، ظاہر ہے۔ ساتھ ہی اس کی نشوونما اور شخصیت کی تعمیر اچانک رک جاتی ہے اور اس کی شخصیت گھٹ کر نامکمل رہ جاتی ہے۔

یا پھر منٹو کا فطری انسان "بانجھ" ہے جس کی تمنائیں کبھی بارآور نہ ہوسکیں جس کی زندگی محرومیوں کی ایک داستان تھی، اور اپنی زندگی کی محرومیوں اور کمیوں کو پورا کرنے کے لیے اس نے اپنے لیے ایک خیالی دنیا تخلیق کی، دوسروں کو اپنا خیالی تجربہ سنا کر کرب کے مزے لیتا رہا۔ یہاں تک کہ وہ خود بھی اس پر یقین کرنے لگا جو واقعہ اس کی ذہنی اختراع تھا، اور جو افسانوی کردار اس نے اپنے لیے وضع کیا تھا، وہ اسی میں زندہ رہنے کی کوشش کرتا رہا۔ یہ اس کی زندگی کا المیہ تھا۔

یا منٹو کا فطری انسان "ڈرپوک" بن گیا ہے۔ ترغیب اُسے اوپر بلا رہی ہے لیکن اس کے دل میں بے طرح خوف سمایا ہوا ہے۔ اُس کے قدم اٹھ نہیں سکتے۔ سوسائٹی کی آنکھ لالٹین کی سرخ آنکھ اُسے گھورتی نظر آ رہی ہے۔

یا پھر وہ ریاکار بن گیا ہے۔ اس نے سماج سے سمجھوتہ کر لیا ہے۔ سماج کے سامنے اس نے سر جھکا دیا ہے اس کی بندشیں قبول کر لی ہیں۔ اپنی فطری خواہشات اور ترغیبات کا گلا گھونٹ کر اپنے کردار کو اس کی قائم کی ہوئی قدروں کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ یہ "پانچ دن" کا ریاکار پروفیسر ہے۔ یہ "میرا نام رادھا ہے" کا راج کشور ہے۔

منٹو اپنے اس فطری انسان کی مدافعت میں پابندیوں اور مروجہ اخلاقی قدروں سے بغاوت کرتے ہوئے کبھی کبھی بہت آگے بھی بڑھ گیا ہے۔ چناں چہ افسانہ "پانچ دن" جو ادبی حیثیت سے بھی منٹو کا ایک بہت کم

افسانہ ہے "اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیب پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں کبھی کبھی غلط اقدار قائم کر گئے ہیں۔ "پانچ دن" کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، مرنے سے پہلے محسوس کرکے کہ اس کی ساری زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی، اور اس نے کس قدر ریاکاری برتی ہے، ریاکاری کا نقاب اُتار پھینکتا ہے، اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ، جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِّعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا، بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک ایسی لڑکی کو ملوث کرے جو ایک گندے ماحول سے بچ کر بھاگ نکلی تھی کہ ایک پاکیزہ زندگی بسر کرسکے، اور پھر ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے تندرست، توانا اور زندہ رہنے کا پورا حق تھا، ایک مہلک بیماری میں مبتلا کرجائے، جس سے وہ موت کے قریب پہنچ گئی ہے۔ ریاکاری یقیناً ایک قابلِ تحقیر شے ہے۔ پھر بھی یہ بہرحال جہالت کی اس حد تک آزادی اور ایسے گناہ سے بہتر ہے جس سے دوسروں کو ضرر پہنچنے کا اندیشہ ہو، لیکن راج کشور کے بے داغ اُجلے، پاک دامن کو تہ بہ تہ، آہستہ آہستہ اُلٹ کر منٹو ایک گندے ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو ریاکاری سے ہمیں نفرت ہو جاتی ہے۔

یہاں فطری انسان اپنی حیثیت سے گر کر سماجی انسان بن گیا ہے۔

سماجی انسان گھٹن کے شکار یا گمراہ فطری انسان سے زیادہ گرا ہوا ہے کیوں کہ فرسٹریٹڈ فطری انسان میں اگر بغاوت نہیں تو کم از کم خاموش احتجاج ضرور ہے۔ وہ معذور و مجبور ہے۔ اس میں سماج سے جد و جہد کرنے کی طاقت نہیں۔ بہرحال وہ سماج کے خلاف ہے لیکن سماجی انسان تو خود سماج کا اپنا آدمی ہے۔

یہاں میں نے سماجی انسان کی اصطلاح روسو کے معنوں میں استعمال نہیں کی ہے۔ روسو کے ہاں سماجی انسان کے اور معنی ہیں۔ روسو انسان کے بنیادی گناہ اور انسان کی بدی کے کیتھولک نظریے کا مخالف ہے۔ روسو کا نظریہ[۱] یہ ہے کہ انسان اپنی فطرت میں اچھا ہوتا ہے۔ بالکل ہی معصوم شاید نہ ہو لیکن اس کے دل میں اچھائی کی ایک گہری اور فطری تمنا ہوتی ہے اور انسان کی فطرت کا جھکاؤ اچھائی کی طرف ہے۔ روسو کو اس سے انکار نہیں کر

---

[۱] MIDDLETON MURRY: HEAVEN AND EARTH

اس کے باوجود انسان اکثر برائی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ انسان کی گراوٹ کہیں نہ کہیں شروع ہوتی ہے۔ کیتھولک مذہبی تصور کے مطابق انسان کی افتاد اسی وقت شروع ہوتی ہے جب وہ مادّی وجود میں داخل ہو کر پیدا ہوا۔ روسو کا خیال ہے کہ مادّی وجود میں داخلہ نہیں، بلکہ سوسائٹی میں داخلہ انسان کی افتاد کا باعث ہوا۔ انسان جیسا کہ اپنی فطری حالت میں تھا، موجودہ سماج میں وہ اس سے زیادہ گری ہوئی حالت میں ہے لیکن روسو نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے کہ ایک صحیح "سوشل کنٹریکٹ" کی بنیاد پر ایک ایسی سوسائٹی قائم کی جا سکتی ہے جس میں انسان کی فطری خوبیاں پوری طرح اُجاگر ہوں، اور ان سے سماج کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ کام لیا جا سکے۔ اور وہ فرد جس میں یہ شعور ہو کہ وہ اپنے وجود کو سماج کے لیے فائدہ مند اور کارآمد بنائے، روسو کا نیا "سماجی انسان" ہے۔

راج کشور یقیناً ان معنوں میں سماجی انسان نہیں، بلکہ ان معنوں میں جن میں لارنس نے گالزورذی کے فارسائٹز کے لیے بے حد تحقیر کے ساتھ یہ اصطلاح استعمال کی ہے۔

لارنس[2] کا کہنا ہے کہ انسان جب تک حقیقی فطری انسان رہتا ہے اس کے بطن میں معصومیت اور تازگی کا عنصر ہوتا ہے۔ اس انسان میں جو ابھی تک آزاد ہے یہ معصومیت ایک پاکیزہ شعلے کی طرح چمکتی ہے۔ وہ فطرت کے ساتھ ہم آہنگی محسوس کر سکتا ہے۔ نظامِ کائنات کے ساتھ اس کا ایک پُر اثر اور گہرا رشتہ ہے لیکن جب وہ اس حیثیت سے گر کر "سماجی ہستی" بن جاتا ہے تو فطرت اور نظامِ قدرت سے اس کا گہرا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور معصومیت اور تازگی کا وہ جوہر، جو اس کے اندر موجود تھا، کھو بیٹھتا ہے۔ اسے اپنی اندرونی قوت پر اعتماد نہیں۔ وہ خارجی ماحول کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور گھبرا کر اپنے اردگرد دیکھتا ہے کہ "لوگ کیا کہیں گے"۔

سماجی انسان کو خصوصیت سے جنس سے نفرت ہے۔ جنس ایک ایسی آگ ہے جسے بے احتیاطی سے چھوا جائے تو واقعی انگلیاں جل جاتی ہیں۔ اس آگ کو آسانی سے قابو میں نہیں لایا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ سماج، جو ہر چیز کو اپنے قابو میں رکھنا چاہتا ہے، جنس سے نفرت کرتی ہے اور "سماجی انسان" بھی، جو سماج میں محفوظ رہنا چاہتا ہے، جنس کی آگ سے ڈرتا ہے اور اس سے نفرت کرتا ہے۔

سماجی انسان سے ایسی کوئی لغزش نہیں ہوتی جس سے وہ سماج کی نگاہ میں قابلِ ملامت ٹھہرے۔ لیکن اپنی "سماجی شرافت" کے باوجود وہ دراصل بڑا ذلیل اور حقیر اور نیچا ہے۔ اس کے باطن میں خباثت اور کمینہ پن

---

[2] D.H.LAWRENCE : ESSAY ON GALSWORTHY
D.H.LAWRENCE : ON SEX VERSUS LOVELINESS

افسانہ ہے ' اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیب پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں ' کبھی کبھی غلط اقدار قائم کر گئے ہیں ۔ "پانچ دن" کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے ' مرنے سے پہلے یہ محسوس کرکے کہ اس کی ساری زندگی ایک بہت بڑا جھوٹ تھی ' اور اس نے کس قدر ریاکاری برتی ہے ' ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے ' اور اپنی زندگی کے آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ ' جسے خود اس نے پناہ دی تھی ' گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے ۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے ۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہمکنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی ۔ اس افسانے کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا ' بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک ایسی لڑکی کو لوٹ کرے جو ایک گندے ماحول سے بچ کر بھاگ نکلی تھی کہ ایک پاکیزہ زندگی بسر کر سکے ' اور پھر ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے تندرست ' توانا اور زندہ رہنے کا پورا حق تھا ' ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے ' جس سے وہ موت کے قریب پہنچ گئی ہے ۔ ریاکاری یقیناً ایک قابلِ تحقیر شے ہے ۔ پھر بھی یہ بہرحال جبلّت کی اس حد تک آزادی اور ایسے گناہ سے بہتر ہے جس سے دوسروں کو ضرر پہنچنے کا اندیشہ ہو ' لیکن راج کشور کے بے داغ اجلے ' پاک دامن کو تہ بہ تہ ' آہستہ آہستہ الٹ کر منٹو ایک گندے ریاکار باطن کو بے نقاب کرتا ہے تو ریاکاری سے ہمیں نفرت ہو جاتی ہے ۔

یہاں فطری انسان اپنی حیثیت سے گر کر سماجی انسان بن گیا ہے ۔

سماجی انسان گھٹن کے شکار یا گمراہ فطری انسان سے زیادہ گرا ہوا ہے کیوں کہ فرسٹریٹڈ فطری انسان میں اگر بغاوت نہیں تو کم از کم خاموش احتجاج ضرور ہے ۔ وہ معذور و مجبور ہے ۔ اس میں سماج سے جد و جہد کرنے کی طاقت نہیں ۔ بہرحال وہ سماج کے خلاف ہے لیکن سماجی انسان تو خود سماج کا اپنا آدمی ہے ۔

یہاں میں نے سماجی انسان کی اصطلاح روسو کے معنوں میں استعمال نہیں کی ہے ۔ روسو کے ہاں سماجی انسان کے اور معنی ہیں ۔ روسو انسان کے بنیادی گناہ اور انسان کی بدی کے کیتھولک نظریے کا مخالف ہے ۔ روسو کا نظریہ[لے] یہ ہے کہ انسان اپنی فطرت میں اچھا ہوتا ہے ۔ بالکل ہی معصوم شاید نہ ہو لیکن اس کے دل میں اچھائی کی ایک گہری اور فطری تمنا ہوتی ہے اور انسان کی فطرت کا جھکاؤ اچھائی کی طرف ہے ۔ روسو کو اس سے انکار نہیں کر

لے MIDDLETON MURRY: HEAVEN AND EARTH

اس کے باوجود انسان اکثر برائی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ انسان کی گراوٹ کہیں نہ کہیں شروع ہوتی ہے۔ کیتھولک مذہبی تصور کے مطابق انسان کی افتاد اسی وقت شروع ہوتی ہے جب وہ مادی وجود میں داخل ہو کر پیدا ہوا۔ روسو کا خیال ہے کہ مادی وجود میں داخلہ نہیں، بلکہ سوسائٹی میں داخلہ انسان کی افتاد کا باعث ہوا۔ انسان جیسا کچھ اپنی فطری حالت میں تھا، موجودہ سماج میں وہ اس سے زیادہ گری ہوئی حالت میں ہے لیکن روسو نے اس پر تفصیلی بحث کی ہے کہ ایک صحیح "سوشل کنٹریکٹ" کی بنیاد پر ایک ایسی سوسائٹی قائم کی جا سکتی ہے جس میں انسان کی فطری خوبیاں پوری طرح اُجاگر ہوں، اور ان سے سماج کے لیے بھی زیادہ سے زیادہ کام لیا جا سکے۔ اور وہ فرد جس میں یہ شعور ہو کہ وہ اپنے وجود کو سماج کے لیے فائدہ مند اور کارآمد بنائے، روسو کا نیا "سماجی انسان" ہے۔

راج کشور یقیناً ان معنوں میں سماجی انسان نہیں، بلکہ ان معنوں میں جن میں لارنس نے گالزوردی کے فارسائٹس کے لیے بے حد تحقیر کے ساتھ یہ اصطلاح استعمال کی ہے۔

لارنس[۲] کا کہنا ہے کہ انسان جب تک حقیقی فطری انسان رہتا ہے اس کے بطن میں معصومیت اور تازگی کا عنصر ہوتا ہے۔ اسی انسان میں جو ابھی تک آزاد ہے یہ معصومیت ایک پاکیزہ شعلے کی طرح چمکتی ہے۔ وہ فطرت کے ساتھ ہم آہنگی محسوس کر سکتا ہے۔ نظامِ کائنات کے ساتھ اس کا ایک پُر اسرار اور گہرا رشتہ ہے لیکن جب وہ اس حیثیت سے گر کر "سماجی ہستی" بن جاتا ہے تو فطرت اور نظامِ قدرت سے اس کا گہرا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور معصومیت اور تازگی کا وہ جوہر، جو اس کے اندر موجود تھا، کھو بیٹھتا ہے۔ اسے اپنی اندرونی قوت پر اعتماد نہیں۔ وہ خارجی ماحول کو زیادہ اہمیت دیتا ہے اور گھبرا کر اپنے ارد گرد دیکھتا ہے کہ "لوگ کیا کہیں گے"۔

سماجی انسان کو خصوصیت سے جنس سے نفرت ہے۔ جنس ایک ایسی آگ ہے جسے بے احتیاطی سے چھوا جائے تو واقعی انگلیاں جل جاتی ہیں۔ اس آگ کو آسانی سے قابو میں نہیں لایا جا سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ سماج، جو ہر چیز کو اپنے قابو میں رکھنا چاہتا ہے، جنس سے نفرت کرتا ہے اور "سماجی انسان" بھی جو سماج میں محفوظ رہنا چاہتا ہے، جنس کی آگ سے ڈرتا ہے اور اس سے نفرت کرتا ہے۔

سماجی انسان سے ایسی کوئی لغزش نہیں ہوتی جس سے وہ سماج کی نگاہ میں قابلِ ملامت ٹھہرے۔ لیکن اپنی "سماجی شرافت" کے باوجود وہ دراصل بڑا ذلیل اور حقیر اور نیچا ہے۔ اس کے باطن میں خباثت اور کمینہ پن

۱۔ D.H.LAWRENCE : ESSAY ON GALSWORTHY
۲۔ D.H.LAWRENCE : ON SEX VERSUS LOVELINESS

ہے۔ یہ "سڑا ہوا گوشت" ہے جسے انسانیت کے تندرست جسم سے الگ کر دینا چاہیئے۔ صحیح طنز کا مقصد اس سماجی ہستی کو ہلاک کرنا ہے۔

منٹو نے اپنی طنز کے زہر میں بجھے ہوئے تیر اس 'سماجی ہستی' کے جسم میں پیوست کیے ہیں اور سماجی انسان کو ایک لارنس کی تحقیر کے ساتھ پیش کیا ہے۔

منٹو اپنے خالص 'فطری انسان' (ٹیڑھی لکیر) اور سیاسی نیم فطری انسان (نیا قانون) کو پسند کرتا ہے۔ گھٹن کے شکار (سوراج کے لیے) "بانجھ" اور "ڈرپوک" سے ہمدردی رکھتا ہے۔ اپنے گناہ گار فطری انسان سے وہ بے تعلق ہے (ردھیر: بُو) لیکن اس گرے ہوئے انسان کو، جو اُوپر اٹھنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارے، منٹو ہاتھ بڑھا کر اُوپر اُٹھا لیتا ہے (ایشر سنگھ: ٹھنڈا گوشت) اور ریاکار سماجی انسان (راج کشور) سے نفرت کرتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ فن کار اپنے کرداروں میں کسی سے نفرت اور کسی سے محبت نہیں کرتے۔ سارے کرداروں کے لیے ایک سے ہیں، کیوں کہ وہ سب کے سب ان کی مخلوق ہیں۔ میرا خیال ہے یہ کوئی کلیہ تو نہیں۔ ممی سے، شیام سے، بابو گوپی ناتھ سے منٹو کو محبت ہے۔ اور اگر منٹو اپنے کسی کردار سے بے پناہ نفرت کرتا ہے تو وہ راج کشور ہے۔

راج کشور ـــــ بابو گوپی ناتھ، منٹو کے یہ دو متضاد، اہم اور نمائندہ کردار انسان کے دو مختلف تصورات پر دلالت کرتے ہیں اور بابو گوپی ناتھ کے ساتھ ہم اس موڑ پر آتے ہیں جہاں منٹو کا انسان کا تصور بدلتا ہے اور منٹو کا فطری انسان کئی منزلیں طے کر تا اب 'نامکمل انسان' بن گیا ہے۔

راج کشور اور بابو گوپی ناتھ ایک دوسرے کی ضد ہیں، اور ایک دوسرے کے تکمیلی جزو بھی۔ جہاں ہیملٹ اور میکبتھ ایک دوسرے کے کاؤنٹر پارٹ اور ایک دوسرے کی ضد ہیں، وہاں شیکسپیئر کے یہ دونوں المیہ کردار اپنے اپنے ماحول کی ضد ہیں۔ راج کشور اور بابو گوپی ناتھ ایک ہی ماحول کے پروردہ ہیں۔ تضاد ان کے اپنے ظاہر و باطن میں ہے۔ راج کشور کی ظاہری پاکیزگی کے خول میں ایک گندہ باطن چھپا ہوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ کی بدکرداری کے خول میں ایک پاکیزہ روح اور نیک باطن ہے۔

راج کشور سوسائٹی کی ایک کامیاب شخصیت ہے۔ ریاکاری کے صلے میں سوسائٹی نے اسے سرآنکھوں پر جگہ دی ہے۔ وہ فرشتہ سیرت مانا جاتا ہے۔ اس کا دامن پاکیزہ، بے داغ، اجلا ہے۔ اس دامن کو ذرا اٹھا کر دیکھنا چاہیے کہ اس کے نیچے کتنی گندگی اور ریاکاری چھپی ہوئی ہے۔ ایک ریاکار باطن کے ساتھ راج کشور کے پاس ایک سرد، بے رحم دل ہے، حد سے بڑھی ہوئی انانیت، خود پسندی اور خود نمائی ہے۔ بابو گوپی ناتھ مروجہ اخلاقی قدروں کی رُو سے

اور سوسائٹی کی نظروں میں چھٹا ہوا بدمعاش ہے۔ عیاش اور رندِ خانہ خراب۔ لیکن اس کی روح پاکیزہ ہے۔ اس کا دل بڑا ہے۔ اس کے پاس خلوص اور ہمدردی، مروّت اور دوستی کی بے پناہ دولت ہے۔ خلوص اس کے اپنے پاس ہے اور دوسروں کے خلوص کی قدر کرتا ہے۔ اگر وہ زینت کا سا سچا خلوص ہو۔ دوسروں کے دھوکے کو بھی وہ اچھی طرح پہچانتا ہے۔ اس کے باوجود ان سے دوستی قائم رکھتا ہے اور ان پر بے دریغ خرچ کرتا ہے۔

بابو گوپی ناتھ سادہ لوح یا بے وقوف نہیں۔ وہ جان بوجھ کر بے وقوف بنتا اور دھوکا کھاتا ہے کیونکہ بے وقوف بننے اور اپنے آپ کو دھوکا دینے میں اسے لطف آتا ہے۔ اس خانہ خراب طرزِ زندگی کو چھوڑنے کے بعد بابو گوپی ناتھ نے اپنے لیے جس جگہ کا انتخاب کیا ہے یہاں بھی اس کی اپنے آپ کو دھوکا دینے اور دھوکا کھانے کی خواہش موجود ہے۔ اس میں ایک نفسیاتی حقیقت پوشیدہ ہے کہ بعض آدمی جنھوں نے ساری عمر عیاشی میں گزاری ہے آخر میں مذہب یا روحانیت اور تصوّف کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ اس وقت کے لیے بابو گوپی ناتھ کا انتخاب "پیر کا مزار" ہے۔

"رنڈی کا کوٹھا" اور "پیر کا مزار" ——— یہی دو جگہیں ہیں، جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے اور دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے۔ جو آدمی خود کو دھوکا دینا چاہے، اس کے لیے اس سے اچھا مقام کیا ہو سکتا ہے؟" بابو گوپی ناتھ کا یہ جملہ اس کے کردار کی کنجی ہے۔

منٹو نے اپنے اس افسانے میں، جو جدید اردو ادب کے چند بہترین افسانوں میں شمار ہوتا ہے، بڑا پیچیدہ اور مکمل کردار پیش کیا ہے۔

بابو گوپی ناتھ جو کچھ بھی کرتا ہے بڑے خلوص کے ساتھ کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے اپنے آپ کو دھوکا دینے میں بھی ایک طرح کا خلوص ہے۔

راج کشور اگر خود سراپا دھوکا ہے اور دوسروں کو دھوکا دیتا ہے تو بابو گوپی ناتھ دوسروں کو نہیں، خود اپنے آپ کو دھوکا دیتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اپنی کمزوریوں پر پردہ نہیں ڈالتا۔ وہ اپنی کمزوریوں سے اچھی طرح واقف ہے، اور اسی لیے اس میں دوسروں کی کمزوریوں کو سمجھنے کی صلاحیت ہے۔ اور اس کے قلب و نظر میں اتنی وسعت ہے کہ ان کمزوریوں کے باوجود بلکہ انہی کمزوریوں کی وجہ سے وہ ان سے محبت کرتا ہے۔

منٹو نے بابو گوپی ناتھ اور راج کشور کے مقابل دو ایسی لڑکیاں پیش کی ہیں جن کے کردار کے ساتھ ان دونوں کے کردار پوری طرح اُبھر آئے ہیں۔ "بابو گوپی ناتھ" کی زینت کہنے کو تو رنڈی ہے لیکن اتنی گھریلو، سادہ

بھولی بھالی، اور پُرخلوص لڑکی ہے کہ قسمت نے اسے رنڈی بنا کر اس کے ساتھ بڑی ستم ظریفی کی ہے۔ اس خلوص بے لوث محبت اور مکمل سپردگی کے ساتھ، اپنا آپ یکے بعد دیگرے مردوں کے حوالے کر دیتی ہے اور اسے احساس بھی نہیں ہوتا کہ وہ اپنا جسم بیچ رہی ہے اور آلودہ زندگی بسر کر رہی ہے۔ بابوگوپی ناتھ کو اس کی بڑی فکر ہے کہ جب اس کے پاس پیسے ختم ہو جائیں گے اور وہ زینت کو اپنی داشتہ نہیں رکھ سکے گا، اس وقت یہ بھولی بھالی لڑکی آخر اپنی زندگی کیسے بتائے گی؟ بابوگوپی ناتھ خود ایک آدھ معقول آدمیوں کو زینت سے ملانے کی کوشش کرتا ہے مگر وہ تو بس اللہ میاں کی گائے ہے۔ اپنے پاس آنے والوں کو پھانسنے اور گرفت میں رکھنے کے گر سے یکسر ناواقف ہے، بلکہ اس کی سادہ لوحی سے فائدہ اٹھا کر وہ اُلٹا اپنا اُلّو سیدھا کرتے ہیں۔ آخر اتفاق سے ایک ایسا شکار پھنس جاتا ہے۔ جو زینت سے شادی کرنے پر رضامند ہے۔ بابوگوپی ناتھ سارا خرچ اٹھا کر آپ ہی یہ شادی کراتا ہے۔

یہ زینت کے لیے اپنی زندگی کا سب سے بڑا لمحہ ہے کہ وہ ایک شریف، پاکباز اور بے داغ کنواری لڑکی کی طرح بیاہی جا رہی ہے۔ بابوگوپی ناتھ اس لمحہ کی "عظمت" "طہارت" کو اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔ اس لمحہ زینت کی بے پایاں مسرت میں وہ برابر کا شریک ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ زینت کی یہ مسرت مکمل ہو، اس لمحہ کی 'طہارت' میں کوئی فرق نہ آئے۔ ایسے میں زینت کو کوئی یہ احساس دلاتا ہے کہ وہ اس طہارت کے قابل نہیں۔ اور زینت کی آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں تو بابوگوپی ناتھ اپنے دل میں بے پناہ دکھ محسوس کرتا ہے۔

زینت ایک انفعالی کردار ہے۔ اُس کی سادہ پُرخلوص ہستی بجائے خود ایک شفاف آئینہ بن گئی ہے جس میں بابوگوپی ناتھ کے خلوص، فیاضی اور وسیع القلبی کا عکس پڑتا ہے۔ نیلم زینت کی طرح نرم اور انفعالی نہیں، مثبت اور طاقت ور کردار ہے۔ راج کشور کی اصلی اندرونی شبیہ کھینچنے کے لیے نیلم کی ضرورت تھی۔ شفاف آئینے میں راج کشور کی پاکیزہ، نوری تصویر ہی اُترتی۔ نیلم ایک طاقت ور ایکس رے کا کام دیتی ہے جس میں راج کشور کا باطن بلکہ اس کی رُوح کا ڈھانچہ تک کھنچ آتے ہیں۔

نیلم میں راج کشور کی 'انا' سے ٹکر لینے کی قوت ہے اور اس لڑکی کو جو، اس کی انا سے ٹکر لینے پر تُلی ہوئی ہے، راج کشور جھکانا اور زک دینا چاہتا ہے۔ بڑے شعوری طور پر وہ اپنا سینہ کھلا رکھ کے 'جھومتے جھومتے اپنی ڈائری اسے سُناتا ہے۔ اس وقت اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ اس کا چوڑا چکلا سینہ، بالوں بھرا خوب صورت سینہ نیلم میں "بکواس" پیدا کر رہا ہے اور بکواس پیدا کرنے کے بعد وہ بڑی سادیت کے ساتھ اسے بہن کہتا ہے۔ شوٹنگ کے وقت نیلم کے ہاتھ کے بجائے خود اپنا ہاتھ چوم کر الگ کر دیتا ہے اور پھر اس سے راکھی بندھواتا ہے

راکھو بندھواتے وقت اس کی آنکھوں میں بڑی فیلڈ گری کی چمک ہے۔ کیوں کہ اس کی دانست میں یہ آخری وار بھرپور پڑا ہے، اور سلیم کو اس نے جھکا دیا ہے۔ لیکن نیلم کی مضبوط شخصیت اس دھات کی بنی ہوئی ہے کہ ٹوٹ جائے گی پر جھکے گی نہیں۔ وہ بڑی متانت سے راکھی تو باندھ دیتی ہے لیکن پھر جب وہ اکیلا واپس آتا ہے تو اس سے بھڑ جاتی ہے اور آخر ہارا ہوا راج کشور نیلم کے سامنے اس حالت میں پڑا ہے کہ وہ اسے نفرت اور حقارت کی ٹھوکر لگانا بھی پسند نہ کرے۔ "جب میں نے اسے ایک، خطرناک جلتا ہوا بوسہ دیا تو وہ ایک انجام رسیدہ عورت کی طرح ٹھنڈا ہو گیا۔ میں اٹھ کھڑی ہوئی۔ میں نے اپنے پورے قد سے اس کی طرف نیچے دیکھا۔ مجھے ایک دم اس سے نفرت پیدا ہو گئی۔" نیلم نے جو اپنے آپ کو بڑی زبردست عورت سمجھتی تھی، راج کشور کا کتادہ سینہ دیکھ کر اس کی مردانہ قوت کا غلط اندازہ لگایا تھا۔ اب اس انکشاف کے بعد راج کشور کی پاک دامنی اور پوترتا کا ڈھول کا پول کھل جاتا ہے۔ ہزار ریاکار سہی، راج کشور کو ہم ضبطِ نفس کی سند تو دے سکتے تھے لیکن یہاں تو ضبطِ نفس کا سوال ہی نہیں!

ریاکاری سے سخت متنفر، بے باک، صاف گو، سیدھی کھری نیلم، راج کشور کو اس طرح ننگا کرتی ہے کہ اس کی روح بھی ننگی نظر آتی ہے۔ راج کشور کا چوڑا چکلا سینہ اور ضبطِ نفس بھی محض دکھاوا اور دھوکا ہی تھا جس طرح اس کی ڈائری، اس کے چندے، اس کی سیاسی سرگرمیاں، اور ہر عورت پر بہن کا لیبل لگا کر اپنی پوترتا کا اشتہار، سب میں بناوٹ اور دکھاوا ہے۔ ریاکاری، دکھاوا اور دھوکا ــــــ اس کا دوسرا نام راج کشور ہے۔

ریاکار کے بارے میں جی۔ کے۔ چسٹرٹن[1] کی اور ہی رائے ہے۔ جو یقیناً غور طلب ہے۔ چسٹرٹن کا کہنا ہے کہ:

"ریاکار کے وجود کے بہت اندر، گہرائی میں دیکھنا چاہیے، اگر اس کا خلوص دیکھنا ہو۔ انسان کے اندر ایک بہت گہرا، پوشیدہ، اور تاریک حصہ ہوتا ہے جس میں اس کی وہ برائیاں نہیں، جنھیں وہ دنیا پر ظاہر نہیں کرنا چاہتا، بلکہ وہ خوبیاں چھپی ہوتی ہیں جنھیں وہ دنیا پر ظاہر نہیں کر سکتا۔ اگر ایک گہری، تہ کو پہنچنے والی اور ہمدرد نظر سے دیکھا جائے تو خالص ریاکاری کے لیے انسان میں بہت کم گنجائش نکلے گی۔ ریاکار کے فریب میں ہم یوں تو نہ آئیں کہ اُسے ولی سمجھ بیٹھیں۔ لیکن اسے ریاکار بھی نہ سمجھیں۔"

---

[1] G.K.CHESTERTON : HERETICS

کیا ریاکار راج کشور میں بھی جو اپنے آپ کو وہی ظاہر کرنا چاہتا تھا لیکن جس کا باطن کچھ اور تھا، ایسی کوئی اور گہرائی پوشیدہ تھی؟ اس کا کھوج لگانا مشکل ہے۔ انسان بہت عجیب، بڑا پیچیدہ اور مشکل معمّہ ہے۔ بہرحال یہ گہری تہ کو پہنچنے والی، ہمدرد نظر، جس کا چسٹرٹن نے ذکر کیا ہے۔ منٹو کے پاس ہے، لیکن 'ریاکار' کے لیے نہیں، گناہ گار کے لیے۔

منٹو کا زاویۂ نظر استاں دال سے ملتا ہے کہ وہ مکار جو نیکی اور اخلاق کی باتیں کرتے نہیں تھکتے، خود غرض کمینے اور ریاکار ہوتے ہیں لیکن وہ جو محبت کرتے ہیں (یہاں محبت کو اور معنی بھی پہنائے جا سکتے ہیں) اور ریاکاری سے دور رہتے ہیں، بڑے شریف النفس، فیاض اور نرم دل ہوتے ہیں، اور استاں دال کی طرح منٹو کو بھی پہلی قسم کے انسانوں سے سخت نفرت ہے، اور دوسری قسم سے محبت۔

فن کار کے علاوہ انسان کی حیثیت سے منٹو کی پسند کا اندازہ شیام کے قلمی خاکہ سے ہوتا ہے۔ ویسے بھی مُرلی کی دُھن کو منٹو کی تخلیقی تحریروں کے ساتھ جگہ دی جا سکتی ہے کیوں کہ اپنے دوست فلم ایکٹر شیام کے قلمی خاکے میں منٹو صرف ایک دوست ہی نہیں ایک فن کار کی حیثیت میں موجود ہے، اور شیام کا کردار منٹو کا پسندیدہ کردار ہے جسے منٹو یقیناً اپنی کسی تخلیقی تحریر کا ہیرو بھی بنا سکتا ہے۔

اپنے دوست شیام کی موت پر لکھتے ہوئے منٹو نے اس بے رحم سنگین سچائی سے کام لیا ہے اور اس بے رحم سنگین سچائی کے پیچھے وہ گرمیٔ احساس خلوص اور محبت ہے کہ عصمت چغتائی کے "دوزخی" کی یاد آجاتی ہے۔

شیام کی موت پر منٹو لکھتا ہے ـــــــ کہ شیام مرا کیسے؟ شیام جو موت کے ہونٹوں کو چوس کر ان کا ذائقہ چکھتا اور نفرت سے تھوک دیتا کیوں کہ موت کے ہونٹ سرد اور منجمد تھے۔

ان دو جملوں میں شیام کے کردار کے دو پہلو نکل آتے ہیں۔ عورت، عورت کا پیار، عورت کا جسم شیام کی کمزوری تھی۔ اور پھر شیام کو 'سردی' سے نفرت تھی، وہ گرمی چاہتا تھا۔ جسم کی گرمی۔ اُسے ایسی ہی عورتیں، اور ایسے ہی دوست پسند تھے جن میں یہ گرمی ہو۔ اور خود شیام میں یہ گرمی تھی، آگ تھی، زندگی تھی۔

راج کشور 'سرد اور منجمد' اپنی ذات میں بند رہتا تھا۔ اس کی 'انا' کی تاریک تنگنائے میں کسی کو بار نہیں تھا، اور شیام نے اپنے وجود کی گرمی، روشنی اور زندگی کو پھیلا کر اس میں اپنی محبوباؤں، اپنے دوستوں، اپنے جاننے والوں سب کو سمیٹ لیا تھا۔ اس کی فیاضی، اخلاص اور محبت سے سب فیض یاب ہوتے تھے۔ شیام کا جن جن عورتوں سے تعلق رہا، اس نے ہمیشہ ان کا بے حد خیال رکھا۔ اس نے کسی سے دوستی کی تو خوب نبھائی، کسی دوست کو وہ تکلیف میں نہیں دیکھ سکتا تھا اور اس کے لیے کوئی بھی ایثار کر سکتا تھا۔

شیام جو 'رند' تھا، ایک مخلص انسان اور بے غرض دوست تھا۔

شیام اور بابو گوپی ناتھ کی 'رندی' میں شرافت ہے۔ راج کشور کی پاکیزگی میں کمینہ پن ہے۔

راج کشور اپنے ریاکار میلے باطن پر 'نوری' قبا اوڑھے جھوٹ موٹ کا فرشتہ بنا ہوا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اور شیام پر کٹے اور "گرے ہوئے فرشتے" سہی بہرحال فرشتے ہیں۔

ویسے خالص نوری فرشتے کا منٹو کے ہاں گزر نہیں۔ خالص معصوم، نوری فرشتے سے، جس سے گناہ ہونے کا امکان ہی نہیں، فن کار منٹو کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ وہ آدم کی جراتِ گناہ کا قائل ہے۔

منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری۔ منٹو کا انسان آدمِ خاکی ہے۔ وہ وجودِ خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل و خون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا۔

(ممتاز شیریں کی تصنیف "منٹو۔ نوری نہ ناری")

ممتاز شیریں

سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی

جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو، وہ چیز صرف اپنی خاطر باقی نہیں رہتی۔ اس کا کچھ نہ کچھ مقصد ضرور نکل آتا ہے۔ اس لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔ ادب زندگی کے لیے ہوتا ہے اور اپنے سماجی پہلو کے بغیر زندگی کا تصور نامکمل ہے۔

سماج افراد کا مجموعہ ہے۔ جب کبھی سماج کی بہتری کا خیال ہمارے ذہن میں آتا ہے لامحالہ فرد کی بہتری کا خیال بھی ساتھ ہی ابھرتا ہے۔ یہ ہو نہیں سکتا کہ افراد کی حالت گری ہوئی رہے اور سماج بہتر کہلائے۔ سماج کو بہتر بنانے کی جد و جہد فرد کی آزاد نشو و نما اور ترقی ہی کے لیے ہوتی ہے اس میں یہ بات بھی مضمر ہے کہ فرد کی آزادی ایک انصاف پرور معاشرے کی تشکیل کے بغیر برقرار نہیں رہ سکتی، بلکہ وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ آج پاکستان میں کوئی ایسا ادیب نہیں ہوگا جو اپنے معاشرے کی بہتری کا خواہاں نہ ہو، اور اس مقصد کے لیے اپنے اپنے طریقے سے عمل پیرا نہ ہو۔ لیکن یہ یاد رہے کہ ادیب کا کام دھڑے بندی اور افترا پردازی نہیں۔ سستے نعرے لگانا اور گالی گلوچ پر اتر آنا نہیں۔ ادیب کا کام لکھنا ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی ریاضت ہے لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام سرانجام نہیں پا سکتا۔

اس دور میں ذہنی آزادی پر حملے دو طرف سے ہو رہے ہیں۔ حکومت کے احتساب کا خوف تو ہے ہی، وہ جس خیال پر چاہے پابندی لگا دے۔ اس کے ساتھ ہی پاکستان میں تین چار افراد نے بااثر ذرائع اظہار پر مکمل تملیک، اور اجارہ داری قائم کر رکھی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ جس خیال کو ان کی خوشنودی حاصل نہیں، اظہار کا موقع نہیں ملتا۔ بالفرضِ محال اگر کسی طریقے سے ایک دبی سی آواز اٹھائی بھی جائے تو یہ ان کے ڈھنڈورے کے زور میں سنائی نہ دے سکے گی، اور دب کر رہ جائے گی۔ یہ حملے کی منفی نوعیت ہے۔

اب براہِ راست ذہنی آزادی پر حملہ ایک اور طرف سے ہو رہا ہے۔ اس گروہ کے افراد بدگمانی، عقلیت
اور سائنسی تجزیہ کی دیتے ہیں لیکن اپنا DOGMA منوانے پر اس قدر مصر ہیں کہ اس سے ہٹ کر کسی کو سوچنے یا لکھنے
نہیں دیتے۔ یہ لوگ انسانی فکر پر پہرہ بٹھا کر انسانوں کو بھیڑ بکریوں کی طرح ہانکنا چاہتے ہیں۔ بحث و تمحیص کے یہ قائل
نہیں۔ دلیلیں ان کی کام کی نہیں، دشنام طرازی ان کا شیوہ ہے لیکن آزادیٔ تحریر و تقریر کے لیے سب سے زیادہ شور و غوغا
انہیں کی طرف سے بلند ہوتا ہے۔ یہ آزادی اپنے لیے مانگتے ہیں۔ دوسروں کے لیے نہیں اور اپنے لیے بھی یہ آزادی جھوٹ
اور افترا پھیلانے کی آزادی ہے۔ پاکستان میں ذہنی آزادی کے یہ دشمن REGIMENTATION کا اظہار یک جہتی اور تنظیم
کہہ کر پیش کرتے ہیں۔ سوچنے کے تمام فرائض یہ کسی روپوش، مافوق البشر ہستی کے سپرد کرتے ہیں۔ وہ جو صراطِ مستقیم تجویز
فرماتے ہیں، اسی راہ پر سب کو ہونا پڑتا ہے۔ عقلیت کا یہاں گذر نہیں، چوں و چرا کی بالکل گنجائش نہیں ہے۔ کسی نے
سرمو اختلاف کیا نہیں کہ فوراً خود پسندی، انحطاط پرستی، زوال پسندی، رجعت پسندی غرض ہر طرح کے لیبل لگ گئے۔ یہ الفاظ
طوطے مینا کی طرح رٹے جاتے ہیں۔ لیکن محض ان الفاظ کا رٹنا نہ دوسروں کو انحطاط پرست اور زوال پسند بناتا ہے،
نہ انہیں ترقی کی منازل پر پہنچاتا ہے۔ اصل بحث سے توجہ ہٹانے اور اپنی علمی بے مائگی کو چھپانے کے لیے ان الفاظ کا
نقاب اوڑھ لیا جاتا ہے۔

یہ بڑی قابلِ افسوس بات ہے کہ ذہنی آزادی کے سب سے بڑے شعوری دشمن وہی ہیں جن کے لیے آزا
سب سے زیادہ معنی رکھتی ہے پبلک ان باتوں پر اثر انداز نہیں ہوتی۔ براہِ راست، شعوری حملہ تو ادیبوں ہ
کی طرف سے ہو رہا ہے۔

مصیبت تو یہ ہے کہ ایک خاص قسم کے احتساب کے حق میں اور ذہنی آزادی کے خلاف جو دلیلیں
کی جاتی ہیں، ان میں سرے سے یہ سمجھا ہی نہیں جاتا کہ ادب کیا ہے اور کیسے پیدا ہوتا ہے۔ وہ ادیب کو ایک طرف
صرف تفریح نگار سمجھتے ہیں، یا دوسری طرف محض پرچارک جو کسی سیاسی پارٹی کی ہر آن بدلتی ہوئی پالیسی کے ما
اپنی تحریریں بدل سکے۔

”جبر“ ادب پیدا نہیں کرسکتا۔ جب تک ادیب بے ساختگی سے، آزادی سے نہیں لکھتا، ادبی
ناممکن ہے۔ ادبی تخلیق کو ذہنی ایمانداری سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ”تخیل“ قید میں بارآور نہیں ہوسکتا۔ جب ذ
آزادی فنا ہو جاتی ہے، ادب مر جاتا ہے۔

اب جہاں ذہنی آزادی کی بات آئی، تنگ نظری میں فوراً یہ تصور کر لیا جائے گا کہ اینگا

بلاک کے پلڑے میں وزن ڈالا جا رہا ہے۔ اس لیے میں یہاں یہ واضح کر دوں کہ یہاں ادب کی بات ہو رہی ہے خواہ وہ پرولتاری ادب کے علمبردار ہوں یا دوسری طرف وہ جو آج یہ مطالبہ کر رہے ہیں کہ ادب "ڈیموکریسی" کے نام پر سیاسی بنایا جائے۔ دونوں میں وہی بات مشترک ہے اور یہاں 'پاکستان' میں بھی، ان سب پر یہ منطبق ہو سکتا ہے جو ادب کو ایک خاص ڈگر پر چلانا چاہتے ہیں کہ ان کی ضابطہ پرستی سے ادب محض سیاست یا کسی خاص نظریہ (IDEOLOGY) یا اس سے بھی تنگ حدود میں ایک "پارٹی لائن" کا محکوم بن کر رہ جائے۔ ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی مقصد کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹنا ہے۔

جو ادیب ادب کو بالکل سیاست سے ہم آہنگ کرنے کے اصول کو مانتا ہے اور اپنی تحریروں میں اس پر عمل پیرا ہونے کی کوشش کرتا ہے، اسے گویا سیاسی پروگراموں سے زندگی کو لینا پڑتا ہے۔ پہلے سیاست کو دیکھنا پڑتا ہے زندگی کو بعد میں، یہاں تک کہ اس کے لیے انسانوں کے درمیان معاشرتی، انسانی تعلقات بھی ایک بنے بنائے نظریے کے مقابلے میں ثانوی حیثیت ہی رکھتے ہیں۔

ادب کا تعلق زندگی سے ہے۔ سیاست زندگی کا صرف ایک جزو ہے۔ زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گذر ضرور ہے، یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب یہ ہے کہ ادب محض کسی IDEOLOGY کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔ یہ نہیں کہ ادب کا سیاست سے کوئی واسطہ ہی نہیں۔

یہ عجیب و غریب اور احمقانہ سی بات ہوگی، اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ موجودہ دور میں جب دنیا تہ و بالا ہو رہی ہے، ادب کسی گوشے میں چھپ کر پناہ لے سکے گا، آج سیاسی مسئلوں سے گریز ناممکن ہے، ایک ادیب کے لیے سماجی اور سیاسی شعور لازمی ہے۔ موجودہ دور میں ایک بڑا اہم مسئلہ ادیب کے سامنے یہ ہے کہ اس کا اپنے معاشرہ سے کیا رشتہ ہے! خصوصیت سے ان تحریکات سے اس کا کیا رشتہ ہے جو موجودہ نظام کو بدلنا چاہتی ہیں۔ ادیب کا سماجی اور سیاسی شعور اس وقت بیدار ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ایک ادیب، ایک دانشور کی حیثیت سے اپنے آپ کو سیاست میں اس طرح ضم نہیں کر سکتا جیسا کہ خالص، سیاسی پارٹیوں کے ممبر کر سکتے ہیں۔ فنکار کی آزاد اظہار کی خواہش اور سیاسی پارٹیوں کا محکوم بنا دینے والا جبر اور احتساب! ـــــ ٹریجڈی اسی تضاد کی ہے۔

فنون لطیفہ کی ہر صنف میں فنی کارناموں کی تخلیق کرنے والے عموماً غیر معمولی قابلیت کے افراد ہی ہوتے ہیں۔ ان کی تخلیقات پر اپنے معاشرتی اور سیاسی ماحول کا اثر ضرور پڑتا ہے۔ پھر بھی یہ ایک انفرادی ذہن کی پیداوار

لی ہیں ، اور اصل تخلیق ایک فرد کے ذہن میں نازک نفسیاتی عمل کا نتیجہ ہوتی ہے . آپ ایک ادیب کو قید میں ڈال دیجئے ______ جسمانی طور پر قید ہونے پر بھی وہ لکھ سکے گا : (بلکہ کئی ادیبوں اور بڑے آدمیوں نے کتابیں نظربندی کے دوران میں لکھی ہیں) لیکن اس کی فکر پر پہرہ بٹھا دیجئے. اس کے ذہن کو ایک بیرونی احتساب کے تحت کر دیجئے اور اسے مقررہ حدبندیوں میں جکڑ دیجئے کہ "یہ لکھنا چاہیے" "اس پر لکھنا چاہیئے" "یوں لکھنا چاہیئے" وہ یا تو ایک لفظ بھی لکھ نہیں سکے گا یا مجبوراً ہدایات کے مطابق لکھے گا بھی تو بے روح چیزیں لکھے گا . کسی جاندار فنی کارنامے کی تخلیق نہیں کر سکے گا . یہی وجہ ہے کہ TOTALITARIAN ملکوں میں اور جہاں ڈکٹیٹر اور حکومتیں فنکار اور ادیب کو ایک سیاسی سنسر شپ کے ماتحت رکھنا چاہتی ہیں ، فن پنپ نہیں سکتا یا اس میں انحطاط اور پستی آجاتی ہے .

نپولین نے اپنے دوران حکومت میں فرانس میں سرکاری ادب ، نافذ کرنے کی کوشش کی تھی . اس نے لکھا : "میرا ارادہ فن اور ادب کی راہ ایسے موضوعوں کی طرف موڑنا ہے جو ان پچھلے پندرہ سالوں (یعنی اپنے دور) کے واقعات کی یادگار ہمیشہ کے لیے قائم رکھ سکیں" اور اس دور میں بہت پست درجے کے اپیرا بنے . ادب کا بھی یہی حال تھا کیونکہ ادیب اور فن کار کو کچھ کرنے کا حکم دیا جاتا تھا ، اور اسے احکام کے مطابق کرنا پڑتا تھا . ایک ہی سال بعد نپولین نے خود ہی اعتراف کیا کہ اس کے سرکاری اپیرا نے ادب اور فن کے معیار کو نیچے گرا دیا ہے . آخر نپولین اچھا ادبی ذوق رکھتا تھا ، وہ خود ہی اپنے اس "آفیشیل ادب" کو تحقیر کی نظر سے دیکھنے پر مجبور ہو گیا . سینٹ ہیلینا میں اپنے آخری دنوں میں اس نے پھر راسین کی طرف رجوع کیا . ہومر کی طرف رجوع کیا ، لیکن اس ادب کی ایک چیز بھی نہیں پڑھی جو اس کے اپنے عہد کی یادگار قائم رکھنے کے لیے اس نے خود ہی لکھوایا تھا ، ادب کے متعلق اس رویے کی ناکامی کی اس سے زیادہ واضح مثال اور کیا ہو سکتی ہے ؟

ہٹلر نے ادب اور فن کے لیے ایک "قومی" معیار بنایا ، اور اس DOGMA کی تبلیغ کی . ادب کی جڑیں قوم میں پیوست ہوتی ہیں . آرٹ تہذیب و تمدن کا زیور نہیں 'آرٹ' قومیت کا امتحان اور ثبوت ہے . "فن کار کو کسی زمانے یا وقت کی یادگار قائم نہیں کرنا چاہیئے . بلکہ اپنی قوم کی یادگار .... ہم ایسے فن کاروں کو ڈھونڈ نکالیں گے اور ان کی حوصلہ افزائی کریں گے جو جرمن ریاست پر جرمن نسل کی گہری مہر ثبت کریں گے" ، ہٹلر نے سارے ملک میں ادیبوں اور ہر قسم کے فن کاروں کی نگرانی کرنے کے لیے ایک منظم جماعت قائم کر دی تاکہ اس پر نظر رکھیں کہ سارے فن کار اسی "قومی معیار" کے مدنظر انہیں اصولوں کے مطابق تخلیق کریں اور اس نگرانی میں گسٹاپو کی بھی مدد لی جاتی تھی . اس رویہ اور اس سلوک

کا نتیجہ جتنا تباہ کن ہو سکتا تھا ہوا، نازی فن اگر سستا، بھونڈا پروپیگنڈا نہ بن گیا تو پھیکا، بے جان اور مردہ رہا۔ جو
وقت وحشیانہ نہ تھا، اس وقت کھوکھلی، سستی جذباتیت یا گندگی کا حامل رہا۔

نازی فن کی طرح اطالوی "فسطائی فن" کی بھی وہی حالت تھی TOTALITARIAN ریاستوں میں سارے عناصر پر ایک "مرکزی تسلط" ہوتا ہے یہاں تک کہ جمالیاتی قدریں' اور فن اور ادب بھی اسی تسلط اور سرکاری احکام میں جکڑے جاتے ہیں۔ روس میں بھی یہی صورت حال پیش آرہی ہے۔ ایسے لوگوں کے لیے بھی جنھیں روس سے لگاؤ ہے اور جو اس کے معاشی نظام کو یقیناً ایک بہتر نظام مانتے ہیں، روس میں شخصی انفرادی آزادی پر پابندی مایوس کن ثابت ہوئی ہے۔

آندرے ژید لکھتے ہیں:۔ سوویت یونین جانے سے پہلے میں نے اپنے آپ سے یہ سوال پوچھا......
میرا اس پر یقین ہے کہ ایک ادیب کی قدر وقیمت کا 'انقلابی جذبہ یا انحراف کے جذبے' سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ ہر بڑے ادیب میں یہ جذبہ موجود تھا۔ ایک بڑا ادیب ہمیشہ NON-CONFORMIST ہوتا ہے۔ وہ "بہاؤ" کے خلاف جاتا ہے کہیں روسی ادیب اس حقیقت کو جھٹلا تو نہیں دے گا؟ نگاہیں بے تابی سے سوویت یونین کی طرف اٹھتی ہیں کہ انقلاب کی کامرانی فن کاروں کو رَو کے ساتھ بہا دے گی اور اس وقت کیا ہوگا جب نئی ریاست فن کار کے انحراف کا حق چھین لے گی؟ جب تک جدوجہد جاری رہے گی۔ آرٹسٹ اس جدوجہد کو اپنے فن میں سمو لے گا۔ اس جدوجہد میں اور اس کی کامرانی میں خود حصہ لے گا، لیکن اس کے بعد!

گورکی کی تدفین کے موقع پر تقریر کرتے ہوئے بھی ژید نے یہی اندیشہ ظاہر کیا تھا۔ گورکی بڑا ادیب تھا گورکی "جدوجہد" کا مظہر تھا۔ کیا گورکی کے بعد ایسا ادیب روس میں پیدا ہوگا؟

ژید کا اندیشہ بالکل درست ثابت ہوا۔ فن کار CONFORMITY کی رو کے ساتھ بہہ گئے۔ یہی نہیں CONFORMITY سرکاری طور پر نافذ کر دی گئی۔ ادیب کے لیے ایک "راستہ" مقرر کر دیا گیا جس سے وہ ذرا بھی ہٹ کر چل نہیں سکتا۔ سرمو انحراف نہیں کر سکتا۔

روس میں فن کاروں اور ادیبوں کے لیے جو حد بندیاں اور پابندیاں ہیں ان کی مستند مثالیں مل سکتی ہیں۔ والڈارف امن کانفرنس میں پولیٹکس کے ایڈیٹر ڈوائٹ میکڈانالڈ (جو بھاری LEFTIST ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام کے سخت مخالف ہیں) نے روسی مندوبین کے لیڈر فدائف سے پوچھا: "ایک امن کانفرنس میں روسی ادیب کے نمائندے کی حیثیت سے ایک سرکاری رکن کو کیوں بھیجا گیا؟ کسی بین الاقوامی مقبولیت رکھنے

ان ادیب کو کیوں نہیں بھیجا گیا مثلاً بورس پاسترناک، آئزک بیبل، ایلیا اہرن برگ، کنستانتن فیدن، ایلیا ایلف، ایلیا گسٹوا، بورس پلنیاک، مائیکل زوشنکو، یہ سب ادیب کس حال میں ہیں! قید میں ہیں یا آزاد ہیں!

فدائیف نے ان میں سے صرف دو کے متعلق بتلایا۔ پاسترناک شیکسپیئر کے ترجمے... میں مصروف ہیں۔ مائیکل زوشنکو نے ۱۹۴۷ء میں ایک ناول شائع کیا۔

لیکن ۱۹۴۷ء میں تو مائیکل زوشنکو کو پوری طرح "صاف" (PURGE) کر دیا گیا تھا۔ اس سے پہلے ۱۹۴۳ء میں جب زوشنکو کا ناول THE SUN RISES چھپا اس پر بڑا ہنگامہ ہوا۔ یہ ناول کتابی صورت میں شائع نہیں ہوا تھا۔ اس کے حصے روسی رسالے "اکتوبر" میں چھپتے رہے تھے، اور اس کے آخری حصوں کے چھپنے کی نوبت ہی نہ آئی۔ زوشنکو سوویت یونین کے باہر شاید سب سے مقبول ادیب ہے۔ اس کی مزاح کی چاشنی لیے ہوئے روزمرہ کی چھوٹی موٹی سادہ کہانیوں نے اسے بڑا مقبول بنا دیا ہے۔ اس کے اس عتاب زدہ ناول "جب سورج نکلتا ہے" میں بھی ایسے ہی کئی چھوٹے چھوٹے آٹو بیاگرافک واقعات جمع ہیں۔ اپنے ناول YOUTH RESTORED کے بعد زوشنکو نے انسانی نفسیات میں ایک اور وسیع تر تجربہ کرنا چاہا تھا، اور یہ بتلانے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح اس نے اس کا کھوج لگایا کہ مایوسیاں کیسے پیدا ہوتی ہیں اور کس طرح ان مایوسیوں کو دور کر کے اس نے مسرت پائی۔ اس مقصد کیلیے زوشنکو نے اپنی زندگی کے مختلف ادوار بچپن، نوجوانی، جوانی وغیرہ کے واقعات لیے ہیں۔ بات صرف اتنی سی تھی کہ یہ نرا انفرادی اور داخلی قسم کا تجربہ تھا۔ لیکن اس ناول کو 'ہلک' اور 'خطرناک' قرار دیا گیا PONTIFFS سرکاری قسم کے نقادوں نے سخت سے سخت تنقیدیں کیں۔ ادیبوں کی انجمن کی "پریسیڈیم" میں اس پر زور شور سے بحث ہوئی، اس پر بیسیوں الزام لگائے گئے۔ اس انجمن کے سکریٹری فدائیف نے (اس کانفرنسوں میں روسی مندوبین کے راہنما بھی فدائیف ہیں) افسوس ظاہر کیا کہ اس ناول کو چھپنے سے پہلے ہی زیر بحث کیوں نہیں لایا گیا اور ایسی خطرناک اور 'ہلک' چیز کو صفحۂ قرطاس پر نمودار ہونے ہی کیوں دیا گیا! پھر پریسیڈیم کے سامنے ان ایڈیٹروں کی پیشی ہوئی، جنہوں نے اس ناول کے حصے چھاپے تھے: اس بجلی اور رعد کے طوفان میں زوشنکو نے ماسکو سے بھاگ کر لینن گراڈ میں پناہ لی، ماسکو فنکاروں کا "صفائی گھر" ہے۔ لینن گراڈ میں ادب کے لیے ذرا کھلا ماحول تھا۔ لیکن پھر ۱۹۴۶ء میں لینن گراڈ کے ادبی حلقوں کو سخت تنبیہہ کی گئی کہ انہوں نے زوشنکو اور اینا اخمتووا جیسے ذات باہر ادیبوں کو کیسے پناہ دی۔ اس کے بعد زوشنکو کی ادبی زندگی کا کیا ہوا یہ آج فدائیف بھی نہیں بتا سکے۔ بہرحال "جب سورج نکلتا ہے" کے بعد زوشنکو کے سے معروف اور مقبول ادیب کا سورج ڈوب گیا۔

مشہور روسی ناول نگار کانستانتن فیدن نے جنہیں گورکی کا ساتھ میسر تھا، ایک کتاب لکھنی شروع

تھی۔ "گورکی ہم میں" یہ گورکی کی قلمی تصویر ہونے کے ساتھ اس زمانے کا ادبی MEMOIR بھی تھی۔ اس کتاب کو فیدن نے تین حصوں میں پلان کیا تھا پہلے حصے میں اپنی گورکی سے پہچان اور ۲۱-۱۹۲۰ء میں گورکی سے ملاقات کا ذکر دوسرے میں ۲۸-۱۹۲۳ء تک گورکی اور فیدن کی خط وکتابت اور ...... ۱۹۲۸ء میں گورکی کی روس کو واپسی اور تیسرا حصہ گورکی نے اپنی موت (۱۹۳۶ء) تک سوویت یونین میں جو کام کیا، اس کے متعلق تھا۔ پہلے دو حصے شائع ہوئے اور دوسرے حصے پر جو کچھ بیتی اس کے بعد تو اس تیسرے حصے کے منظرِ عام پر آنے کا کوئی امکان نظر نہیں آتا۔ اس طرح ایک اہم تخلیق کو تکمیل پانے سے پہلے ہی درمیان میں گھونٹ دیا گیا۔ پہلے حصے کے بارے میں فیدن کو "پریسیڈیم" کی طرف سے بھی تعریفی خطوط موصول ہوئے تھے: "آپ کی تازہ کتاب گورکی کے متعلق لکھی گئی بہترین کتابوں میں سے ہے" یہ ۱۹۴۳ء کی بات تھی جونہی اس کا دوسرا حصہ چھپا منظر اچانک بدل گیا تھا۔ "پانشفون" نے اپنی بندوقیں تان لیں۔ اور "پراودا" اور "لٹریچر اینڈ آرٹ" میں اس کے خلاف مضامین نکلنے لگے اور حسبِ معمول "پریسیڈیم" (ادیبوں کی اس انجمن کی شاخیں پورے روس میں پھیلی ہوئی ہیں) میں زوردار بحث ہوئی۔ فیدن کا "قصور" صرف یہ تھا کہ اس نے بعض انقلاب سے پہلے کے ادیبوں کا ذرا تفصیلی ذکر کر دیا تھا۔ یہ ادیب۔ الیکسی رمیزوف، فیوڈر سلوگب اور والینسکی انقلاب سے پہلے کے دور میں کافی پایہ کے ادیب تھے۔ ایک ادبی MEMOIR میں ظاہر ہے کہ اس دور کے بڑے ادیبوں کا ذکر بالکل فطری بلکہ لازمی تھا۔ لیکن یہ "جرم" قرار پایا کیونکہ "یہ بیمار اور زوال پسند GENTRY سے تعلق رکھنے والے ادیب تھے"۔ اور پھر فیدن کا "معروضیت" اور "سمجھوتہ" کا رویہ مجرمانہ تھا۔ دوسری بات یہ تھی کہ فیدن نے کچھ دیر کے لیے سیاست کو بھلا کر اسے ذرا خالص ادبی چیز بنا دیا تھا۔ اس دور میں سیاست کو کیسے چھوڑا جا سکتا تھا؟ ایک نقاد دی' ویشنیوسکی نے کہا "فیدن کی کتاب گویا اس زوال پذیر ادب کا "دفاع" پیش کرتی ہے جو "اچھے" اور "بُرے" میں تمیز نہیں کر سکتا۔ اور مظاہرات کو بڑی "خاموشی سے" "معروضیت" سے جانچتا ہے، ایک کرانیکل کی طرح! سیاست سے دور کوئی کیسے رہ سکتا ہے! یہ رویہ آخر ہمیں کہاں لیجائے گا؟" اور پی' ڈی ڈمیٹروف نے لکھا:۔

"فیدن کی کتاب "سوچنے والے" آرٹسٹ کی جانی بوجھی حمایت ہے۔ غیر سیاسی فن کی حمایت ہے"۔ یہاں یہ ملاحظہ کیجئے کہ کس طرح بالکل ایک سی رائیں ہیں"۔

خیر یہ تو ایک ادبی MEMOIR کی بات ہوئی۔ گو ادب کی تاریخ سے قابلِ ذکر نام نکال دینا اور اسے مسخ کرنا بھی ایمانداری سے دور کی بات ہے۔ یہاں تو واقعاتی تاریخ کو مسخ کرنے اور مصلحت پر تاریخی حقیقت کو قربان کرنے سے بھی گریز نہیں ...... کیا جاتا۔ بڑے بڑے تاریخی واقعات جیسے یوکرین کا قحط (جس میں تیس لاکھ مرے۔

بنگال کے قحط کی طرح یہ بھی انسان کا لایا ہوا قحط تھا۔ اس پر ۱۵ سال تک پردہ ڈالا گیا) بالشویک روس کی خارجی پالیسی وغیرہ پر غلط بیانیوں کی دھند..... اس طرح چھائی ہوئی ہے کہ یہ 'تاریخی حقیقت' کا کھوج لگانا مشکل ہو جاتا ہے۔ جارج آرول ایک اور مثال دیتے ہیں کہ ان کے پاس ۱۹۱۸ء کا میکسم لٹوینوف کا لکھا ہوا روسی انقلاب کے بارے میں ایک بڑا نادر پمفلٹ ہے۔ اس میں سٹالن کا نام تک نہیں اور ٹروٹسکی کی بے انتہا تعریف کی گئی ہے۔ اس کے ساتھ زینوئیف ZINOVIEV اور کامی نیف KAMENEV وغیرہ (یہ دونوں ماسکو ٹرائیلز میں قتل کیے گئے) کی کارگزاریوں کو بھی سراہا گیا ہے۔ اس پمفلٹ کے بارے میں ایک واقعی سمجھدار اور ایماندار کمیونسٹ کا رویہ کیا ہوگا۔ زیادہ سے زیادہ بہتر صورت میں یہ کہ یہ بیہودہ دستاویز ہے اسے روک لینا چاہیئے۔ یا اگر کسی وجہ سے اس پمفلٹ کو شائع کرنا ہو اور اس بدلی ہوئی صورت میں کہ ٹروٹسکی کی تعریف کی جگہ تنقیص لکھ دی جائے اور سٹالن کا نام نمایاں طور پر اس پمفلٹ میں داخل کر دیا جائے تو کوئی بھی کمیونسٹ جو پارٹی کا وفادار ہے اسے بغیر کسی احتجاج کے قبول کرے گا۔ تاریخی دستاویزوں میں اس طرح کی یا اس سے بڑی جعلسازیاں بے دریغ کی گئی ہیں۔

ایک روشن خیال اور بے تعصب مورخ اس پر یقین رکھتا ہے کہ ماضی کو بدلا نہیں جاسکتا، اور سچی تاریخ بہت قیمتی ہے لیکن TOTALITARIAN نظریہ تاریخ کے متعلق یہ ہے کہ تاریخ "تخلیق" کی جاتی ہے۔ "ٹوٹالیٹیرین" ریاست ایک طرح کی " تھیوکریسی " ہے، اور اپنا اقتدار قائم رکھنے کے لیے اپنے متعلق لوگوں کے ذہن میں یہ بات بٹھانی پڑتی ہے کہ اس سے " کوئی غلطی سرزد نہیں ہو سکتی "۔ اس لیے پچھلے واقعات یہ ظاہر کرنے کے لیے بدلتے رہنے پڑتے ہیں کہ فلاں غلطی سرے سے سرزد ہی نہیں ہوئی اور فلاں کامیابی یقینی طور پر ہوئی۔

دوسری جنگ کے دنوں میں جو روسی ادیب پمفلٹ نگاری اور جرنلزم کی طرف متوجہ ہو گئے تھے، ان میں سب سے پیش پیش ایلیا اہرن برگ تھے۔ جرمنوں کے خلاف نفرت اور حقارت کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے اہرن برگ بڑے جوش و خروش سے لکھتے چلے جا رہے تھے کہ اچانک ۱۹۴۵ء میں پراودا میں ایک مقالہ نمودار ہوا۔ " کامریڈ اہرن برگ کی مبالغہ آمیزی " جرمنوں میں اچھے بھی ہیں اور برے بھی۔ اہرن برگ نے یہ دیکھ کر اپنا قلم روک لیا یہ اس لیے تھا کہ جنگ اب ایسے مرحلے پر پہنچ گئی تھی کہ اب جرمنوں کے خلاف نفرت پیدا کرنے کی ضرورت باقی نہیں رہی تھی۔ سوویت فوجیں جرمنی میں داخل ہو رہی تھیں، اور اس لیے روس کو اب جرمنی کے معاملے میں ذرا الگ پالیسی اختیار کرنی تھی۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ادیب کو سیاسی حکمت عملی کی تبدیلیوں کے ساتھ اپنے قلم کو بھی موڑنا پڑتا ہے اور غلط بیانی سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔

الیکسی ٹالسٹائے کا ناول "روڈ ٹو کیلواری" جس کے لکھنے میں ۲۱ سال صرف ہوئے اور جو میری نظر میں موجودہ روسی ادب کا اعلیٰ ترین شاہکار ہے۔ شاروف کا "اور ڈان بہتا رہا" کا پایہ بھی بہرحال اس سے کمتر ہی ہے ——— یہ بھی سیاسی قسم کی تنقید سے بچ نہ سکا۔ ادیبوں کی انجمن کے سکریٹری فدیف کو اس میں "کوئی ہیرو" تاریخ بنانے والے ہیرو نظر نہیں آئے"

کئی دفعہ ایسا بھی ہوا ہے کہ کوئی کتاب چھپ کر روسی عوام میں بہت مقبول ہونے پر بھی منظرِ عام سے ہٹائی گئی ہے۔

دوسری جنگ کے بعد جب ذرا کچھ "ڈھیل" دی گئی تھی (احتساب اب پھر سخت ہوگیا ہے) اس وقت جو آوازیں اٹھتی نظر آئیں ان سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ روسی ادیب اور ان کا سرکاری قسم کے نقادوں کے علاوہ دوسرے نقاد صورت حال سے مطمئن نہیں ہیں، وہ اس احتساب سے اور اس اس احتساب کے تحت اپنے ادب سے مطمئن نہیں ہیں۔ ان میں ایک اضطراب سا نظر آتا ہے....... ونسکی گردمیس پوچھتے ہیں "کیا ہمارا موجودہ ادب ہمارے ماضی کے بڑے ادب کا وارث کہلانے کا مستحق ہے؟ یہ دیکھ کر واقعی دکھ ہوتا ہے کہ ہمارے ادبی حلقے جلد بازی میں لکھی گئی سطحی چیزوں پر ہی مطمئن ہیں اور ان پر فخر بھی کرتے ہیں۔ ڈراماٹسٹ کے، ژرنیف لکھتے ہیں[۱] "سٹالن گراڈ کچھ نہیں تو دس سے زیادہ ڈرامے لکھے گئے، مگر ان میں سے ایک بھی باقی نہ رہا۔ وہ اس لیے معدوم ہوگئے کہ وہ ادا مستند ادب نہیں تھا، وہ فنی کارنامے نہیں تھے" پھر ژرنیف آگے چل کر لکھتے ہیں "ہم روسی اب اتنے مضبوط اور طاقتور ہیں کہ آنکھیں بند کر لینے اور اپنی ناکامیوں اور کمزوریوں پر پردہ ڈالنے کی کوئی ضرورت نہیں اور ہم میں سے کسی گروہ یا افراد کی کمزوریوں اور برائیوں کو بے نقاب کرنے میں کوئی خطرہ نہیں، سوویت ادب کو برائیوں پر جراءت سے ہنسنا چاہیئے۔

جراسیموا GERASSIMOVA کے ناول BAIDERGATES[۲] کی ہیروئن یا اور کرداروں کو "یوں نہیں یوں ہونا چاہیئے" کے اصول کے تحت تنقید کرتے ہوئے مکاروف نے اعتراض کیا کہ اس ناول کی ہیروئن کے کردار نامطابقت اور بے اصول ہے۔ اس پر CHETUNOVA کا مناسب جواب تھا ——— "اس کے کردار میں نامطابقت اور بے اصولی اس لیے ہے کہ وہ انسان ہے، ایک نوجوان لڑکی ہے!"..........

ےا BE NOT AFRAID TO DARE

ےا SOVIET LITERATURE

ایک خاتون نقاد MOTYLEVA نے ایک نوجوان طالب علم کی زبانی ادب کے بارے میں کچھ سنا تو انہوں نے حیران ہو کر لکھا کہ "ہماری نئی نسل کو کیا ہوتا جا رہا ہے کہ ایسی رائیں اور ایسے خیالات ان کے دماغ میں سمانے لگے ہیں" وہ نوجوان طالب علم فن کار کی ذہنی آزادی کی بڑے جوش و خروش سے حمایت کر رہا تھا!

ایسے حالات میں معمولی یا درمیانہ درجے کے لکھنے والے تو شاید آسانی سے اور اطمینان سے لکھ سکیں، لیکن اگر کسی ادیب میں غیر معمولی قابلیت ہو، جینئس کا شرارہ ہو، اُپج ہو، تو وہ بالکل گھٹ کے رہ جائے گا۔ ایسے ادیب کو جو ادب کو واقعی کچھ دینا چاہتا ہو، عام ڈگر سے ہٹ کر کوئی نئی دریافت کر سکتا ہو۔ کوئی گہری، کوئی PROFOUND تخلیق کر سکتا ہو، خاموش رہنے کے سوائے چارہ نہیں، جب حسن کی تلاش، ہیئت پرستی FORMALISM کا جرم بن جاتی ہے اور کسی بھی قسم کی اپج اور انفرادیت "بورژوا برائی" قرار پاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایسے معمولی لکھنے والے جن کی تحریروں میں پروپگنڈا، نعرہ بازی یا قصیدہ خوانی ہو، معروف اور مقبول بنا دئے جاتے ہیں، اور جس میں جوہر ہو وہ گمنام رہتا ہے بلکہ گمنام بنا دیا جاتا ہے۔ اصل موتی صدف میں چھپا پڑا رہ جاتا ہے۔ خصوصیت سے ایسے فن کار ..... جن کے فن میں گہرے، اندرونی جذبات، لطیف اور نازک احساسات، روح کی گرمی اور وجدان کو زیادہ دخل ہے۔ مثلاً موسیقی داں، مصور اور ادیبوں میں خصوصیت سے شاعر ایک ناگفتہ بہ یاسیت سے دوچار ہو جاتے ہیں۔ جبھی تو ایک پیسٹرناک ترجموں کی طرف لگ جاتا ہے جبھی تو ایک "شوستاکووچ" کے چہرے پر ٹریجیڈی لکھی ہوتی ہے، (اور گو وہ امن کانفرنسوں میں تیار کرائی ہوئی، اور رٹی ہوئی تقریر بڑے جوش سے کر سکتا ہے، لیکن دوسرے وقت اس سے کچھ پوچھا جائے تو وہ کانپنے لگتا ہے، اور باریک دھیمی آواز میں دو جملوں سے زیادہ کہہ نہیں سکتا، جیسا کہ حالیہ نیویارک امن کانفرنس میں ہوا) اور ایک میکافسکی خودکشی کر لیتا ہے۔

پیسٹرناک غیر معمولی صلاحیتوں کا شاعر ہے، اس کی شاعری میں غنائیت، موسیقی، مصوری ہوتی ہے لیکن یہ ایسی خوبیاں ہیں جو وہاں ایسی کوئی اچھی نظر سے دیکھی نہیں جاتیں۔ اور پھر شاعری زیادہ تر "انفرادی" ہے اور حساس، اس لیے اب پیسٹرناک نے ترجمے میں پناہ لے لی ہے۔ اگر وہ حسن تخلیق نہ کر سکے تو کم از کم شیکسپیئر کے حسین کارناموں کو اپنی زبان میں تو منتقل کرے۔

میکافسکی کے علاوہ جن شاعروں نے خودکشی کر لی یسنین YESSENIN اور BAGRITSKY یہ بھی کچھ کم پایہ کے شاعر نہیں تھے لیکن میکافسکی ان میں یکتا تھا اور جدید روس کا عظیم ترین شاعر مانا جاتا تھا۔ وہ گویا انقلابی تحریک کا وجدان تھا صحیح معنوں میں انقلاب کا شاعر اعظم اور انقلاب کے فوراً بعد اس نے انقلاب کی فتح اور کامرانیوں کو بھی اسی قوت اور جوش

اور روسے کے ساتھ اپنی نظم میں زندہ کیا۔ لیکن اس کے بعد؟۔۔۔۔۔۔ ایک کے بعد اس کے قلم کی یہ قوت اس کا وجدان کدھر۔۔۔۔ لیکن شاعر کے 'وجدان' کے لیے ایک خاص راستہ مقرر کر دیا گیا، اس کے تصور پر پہرہ بٹھا دیا گیا۔ اور "پارٹی لائن" شاعری کا معیار قرار پائی' 'میکافسکی' "جینیئس" تھا، اور "جینیئس[1] ایک ایسا درخت ہے جو کوئی نادر، ان جانا پھل پیدا کرتا ہے ——— ہسپریڈیز کے سونے کے سیب"؛ لیکن میکافسکی کو ایک سال بالکل ایک ہی سائز اور ایک ہی وضع کے آلوچے پیدا کرنے تھے، چند سالوں بعد سیب اور آخر میں کھیرے۔ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ وہ یہ سمجھ نہ سکا۔ تخلیق کے لمحات سکوت و سحر کے لمحات ہوتے ہیں جن میں فن کار ایک خواب کی سی کیفیت میں ان قوتوں سے ہمکلام ہوتا ہے جو عام سطح کے خیالات و احساسات سے بالاتر ہوتے ہیں۔ یہ بات ایک سیاسی شخص کی سمجھ سے بالاتر ہے اور وہ فن کار پر برستا ہے اگر فن کار کو کسی پہلے سے طے کیے ہوئے پروگرام کے مطابق، کسی طے شدہ نمونے پر لکھنا پڑے، بلکہ اسے اس طرح لکھنے پر مجبور کیا جائے تو ایک 'حساس' آرٹسٹ کسمپرسی کی حالت میں ہمت ہار بیٹھے گا، اور انتہائی صورت میں، ایک میکافسکی کا سا جینیئس خودکشی کرے گا۔۔۔۔ خودکشی کرتے ہوئے میکافسکی نے یہ چھوٹی سی نظم چھوڑی:

[2] As they say

the incident is closed'

Love Boat

smashed against mores

I'am quits with life

No need itemizing

mutual griefs

woes

offences

---

[1] HERBERT READ- POETRY AND ANARCHISM

[2] ترجمہ: میکس ایسٹ مَن ARTIST IN UNIFORM MORES

Good luck and good-bye!

کسی شرح کی ضرورت نہیں، یہاں محبت کا گذر تھا لیکن تعجب تو اس پر ہوتا ہے کہ وہ MORES بھی تھے، وہ دوسرے حالات سماجی روایات جن سے اس کی محبت کا سفینہ ٹکرا کر پاش پاش ہوگیا، میکافسکی کو وہ ماحول نہ ملا جس میں وہ آزادی سے مسرت سے زندگی گذار سکتا، اسے وہ ماحول ملا جس میں اسے اس کرب سے کہنا پڑا۔

"But I mastered my impulse

And crushed my underfoot

the throat of my songs

یہ کتنا بڑا المیہ ہے کہ اس انقلاب کے شاعر کو سرمایہ دارانہ نظام کے کسی مایوس انفعالی بورژوا کی طرح اپنے ہاتھوں اپنی زندگی لینی پڑی۔ تو انقلاب نے اس ذہنی اعتماد اور اخلاقی آزادی کا ماحول پیدا نہیں کیا تھا۔
انقلابِ فرانس کے موقع پر ورڈزورتھ گا اٹھا تھا۔

Bliss was it in that dawn to be alive

but to be young was the very heaven!

کیونکہ یہ سویرا آزادی، مساوات اور اخوت کے زریں اصولوں کا پیامبر بن کر آیا تھا۔ دوران انقلاب میں جو قتل و خون ہوا سو ہوا، جو زیادتیاں ہوئیں سو ہوئیں لیکن مابعد انقلاب، جب ان اصولوں کو ٹھکرا کر، ان آدرشوں کو پس پشت ڈال کر، رجعتی قوتیں، برسرِ اقتدار آگئیں اور آمریت کا ایک نیا دور شروع ہوا تو ادیب بہت مایوس اور بدظن ہوگئے اور اپنی اخلاقی حمایت "انقلاب" سے ہٹالی۔ ورڈزورتھ کا انقلاب کے ساتھ پہلا جوش و خروش، سرد مہری میں بدل گیا۔

روسی انقلاب بھی ایک چمکیلی امید، ایک روشن صبح بن کر آیا تھا سب کی نگاہیں ادھر اٹھ گئیں۔ اس وقت اس نظام کا صرف آئیڈیل ان کے سامنے تھا، اور وہ بڑی سنجیدگی سے، بڑے خلوص سے "سماجی انصاف" کے لیے کام کرنے لگے۔ بہت سے ادیب براہِ راست بائیں سیاسی پارٹیوں سے وابستہ بھی ہوگئے۔ انگلستان میں سارا "نیو رائٹنگ"، کا گروپ ادھر تھا۔ جارج آرول، سٹیفن سپنڈر، آڈن، ڈے لیوس، کرسٹو فرایشر وڈ ______ کاڈول اور رالف فاکس نے سپین کی خانہ جنگی میں ری پبلکن محاذ کا ساتھ دے کر اپنی جانیں بھی دے دیں، اور ملکوں میں بھی یہی حال تھا، لیکن آگے چل کر انھیں بڑی مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔ روس میں حالات دن بدن جو صورت اختیار

کر رہے تھے، اب انہیں خبر ہونے لگی تھی۔ "انسانیت" کے لیے جو خوش آیند خواب انہوں نے دیکھا، حقیقت اس سے بہت مختلف تھی۔

مخلص اور ذہین ادیبوں نے بہت جلد یہ محسوس کر لیا کہ وہ سیاسی پارٹیوں میں رہ کر ادب کی راہ میں کچھ نہیں پا سکتے POWER POLITICS اور سیاسی چالبازیوں کو ان کا ادبی مزاج قبول نہ کر سکا۔ فن کار ہمیشہ سچائی کا جویا ہوتا ہے پارٹی پروپگینڈا اور سیاسی مصلحتوں کے لیے جس طرح اکثر جھوٹ، افترا اور DISTORTION سے بے دریغ کام لیا جاتا ہے۔ ایک سچے فن کار کی طبیعت اسے گوارا نہیں کر سکتی۔ ہمیشہ سے ...... لبرل ماحول میں پلے ہوئے ادیب جو ذہنی آزادی تحریر اور تقریر کی آزادی عزیز رکھتے ہیں، ہمیشہ "پارٹی لائن" پر رہنے کے "جبر" کو برداشت نہ کر سکے۔ پھر ان کی انفرادی معروضیت کو بالکل کچل کر ایک اٹل DOGMA پر اجتماعی ایمان لے آنا تھا۔ ان سب باتوں نے ادیبوں کو سیاست سے متنفر کر دیا۔ ژید نے BACK FROM THE U S S R (1936) میں کہا تھا کہ ہمیں روس کی بعض خامیوں کو دیکھ کر CAUSE سے مایوس نہیں ہونا چاہیئے اور جن باتوں کو روس میں دیکھ کر ہمیں افسوس ہوتا ہے انہیں CAUSE سے منسوب نہیں کرنا چاہیئے اور ژید نے ۱۹۳۲ء میں اس وقت بھی، جب وہ سوویت روس کے مداح تھے کہا تھا[1] "ہر چیز پست اور ذلیل بن جاتی ہے۔ اعلیٰ ترین آدرش بھی، جب سیاست گھس آتی ہے اور انہیں اپنے ہاتھ میں لے لیتی ہے.... یہ اور پھر جب کوئی اسے تبدیلیٔ مذہب کہتا ہے تو ٹھیک ہی کہتا ہے بالکل کیتھولک مذہب کی طرح کمیونزم قبول کرنے کے معنی ہیں کہ آدمی تجسس، دریافت اور تحقیق کی آزادی سے دست بردار ہو جائے ایک DOGMA کا محکوم ہو جائے، لکیر کا فقیر اور تقلید پرست بن جائے۔" (ژید کے بارے میں میں ہرگز یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ انہیں خریدا جا سکتا ہے اور وہ ضمیر فروش ہیں)

سلونے اپنے آپ سے سوال کرتا ہے[2] "کیا میرے لیے صرف پارٹی کی "سچائی"، سچائی بن کر نہیں رہ گئی ہے؟ اور انصاف پارٹی کا "انصاف"؟ کیا پارٹی کی مصلحتوں نے میری اخلاقی قدروں کو، اخلاقی حس کو مردہ نہیں کر دیا ہے، اور میں بھی انہیں "بورژوا تعصبات" نہیں سمجھنے لگا ہوں۔ کیا میں ایک انحطاط پذیر "چرچ" سے اسی لیے بھاگا تھا کہ ایک اور سخت قید کی جکڑ بندیوں میں پھنس جاؤں، اور پارٹی کی موقع پرستوں

---

[1] JOURNALS VOL III PP 275-276

[2] BREAD AND WINE

کا ساتھ دوں ! میرے ولولے میرے وجدان کو کیا ہو گیا ہے ! سیاست کو ہر چیز سے پہلے ۔ دماغی فرد رتوں سے بھی پہلے رکھ کر کیا میں نے زندگی میں بہت کچھ نہیں کھو لیا ہے ؟

بہت سے حساس ، مخلص فن کاروں نے اپنے آپ سے یہ سوال کیا ہوگا ۔ اس کشمکش سے دوچار ہوئے ہوں گے ، یہ محسوس کیا ہوگا کہ فن کار کا دائرۂ نظر زندگی کے متعلق ' سیاست دان ' سے کہیں وسیع تر ہے ۔ اور اس کا پیغام وسیع انسانیت کے لیے ہے ' ' ۔ اچھے اچھے بڑے فن کار سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے ۔ لیکن پارٹیوں سے الگ ہونے کے بعد بھی وہ " انقلابی " ہی رہے ہیں ۔ ایک صحیح معنوں میں آزاد فن کار انقلابی طاقت کا نمائندہ ہے یہ سب فن کار اب بھی انسانیت ہی کے لیے لکھ رہے ہیں ۔

سلونے نے اطالوی کمیونسٹ پارٹی سے علیحدہ ہونے کے بعد بھی جو کتابیں لکھی ہیں وہ بھی انسان کی آزادی کی جد و جہد میں کچھ کمتر کوششیں نہیں ہیں ۔ ژید کی کتابیں بڑی سے بڑی پیش کش ہیں جو ایک ادیب انسانیت کو دے سکتا ہے ۔ اپنی تازہ کتاب " تھی سی اس " میں تو انہوں نے ایک انتہائی اصول اور حد درجہ ترقی پسند آئیڈیل پیش کیا ہے بلکہ یہ تو ایک طرح کی ترمیم شدہ " سٹالن ازم " ہے ۔ موجودہ اشتراکیت سے بھی آگے ایک منزل ۔ اس ناول میں " تھی سی اس " جو شہر تخلیق کرتا ہے ، ایتھنز ، اس میں دولت کی برابر تقسیم ہوتی ہے ، مکمل معاشی انصاف ، طبقاتی تفریق مٹادی جاتی ہے ۔ اگر سبقت کا کوئی معیار ہے تو وہ ذاتی قابلیت ہے " تھی سی اس " خود اپنی رعایا کے کسی بھی فرد کی طرح عام آدمی کی سی ' سیدھی سادھی ' زندگی بسر کرتا ہے ۔ ملک میں ہر آدمی کو پوری شخصی آزادی میسر ہے ژید کے " تھی سی اس " کا سب سے بڑا کام مینا ٹور سے نبٹنا نہیں ، بلکہ ایک ایسے شہر کی تخلیق کرنا اور اس میں ایسا نظام قائم کرنا ہے جس سے لوگ زیادہ سے زیادہ مسرت پا سکیں ، اور سب بلا کسی تفریق زیادہ اچھی طرح زندگی بسر کر سکیں آنے والی انسانیت کے لیے اس نے اپنا یہ کام چھوڑا ۔ ۔ ۔ ۔ " تھی سی اس " میں ژید نے ایک اور بڑا آئیڈیل پیش کیا ہے کسی فرد کی زندگی مکمل اسی وقت ہو سکتی ہے جب وہ ترغیبوں اور جسمانی راحتوں کی بھول بھلیاں اور محض اپنے آپ کی قید سے باہر نکل کر اپنے فرائض پورے کرتا ہے اور انسانیت کی خدمت کرتا ہے ۔ ایک فرد کی مکمل زندگی وہ ہے کہ وہ اپنی انفرادی شخصیت کو بھی پوری طرح ابھارے اور اس کی ذات سے معاشرے کو بھی پورا پورا فائدہ پہنچے ، اور یوں ژید نے اجتماعی اور انفرادی زندگی کو ——— جو گویا بالکل ہی مخالف اور متضاد نقطے سمجھ لیے گئے ہیں ——— ملایا ہے (یعنی سماجی ذمہ داری کو کوئی " بیرونی جبر " کی وجہ سے اپنے آپ پر عائد نہ کرے بلکہ اسے خود اس کا احساس ہو ۔)

" تھی سی اس " میں ژید کے یہ صرف چند جملے ہیں ۔

"ساری برائیوں اور فسادوں کا منبع دولت کی غیر مساوی تقسیم ہے۔"

"میری سب سے بڑی طاقت ہے ترقی پر میرا یقین .... ایک نقطے کے بعد آدمی ٹھہر نہیں سکتا۔ آگے ہی آگے بڑھ سکتا ہے ......"

"ہمارے سارے تصور انسانیت کی بہبودی کے لیے ہیں' اور انسان اس سلسلے میں کبھی بھی حرف آخر نہیں کہہ سکتا۔"

یا پھر ژاں پال سارتر نے LES HOUCHES میں انسانی آزادی کا اور خود انسان کا جتنا سربلند اور قدآور تصور پیش کیا ہے "نئے انسان" کا اس سے بلند تر تصور اور کیا ہو سکتا ہے؟

جیسے ہی یہ ادیب سیاسی پارٹیوں سے علیحدہ ہونے لگے تو پیشہ ور انقلابیوں اور سیاسی پارٹی بازوں نے انہیں بدنام کرنا شروع کر دیا اور وہی سارے القابات اور پٹے پٹائے الزامات جو ہزاروں دفعہ دہرائے گئے ہیں' اور بلا کی امتیاز کے سارے ادیبوں پر لگائے جاتے ہیں' ان کے ناموں کے ساتھ بھی لگا دیئے گئے "رجعت پسند"' "انحطاط پرست" "زوال پسند"، "انفعالیت پسند"،' بیمار ذہنیت رکھنے والے" انسانیت کش ادب پیدا کرنے والے (یہ آخری لقب تو فن کار کے لیے کتنا "موزوں" اور مزے دار ہے!) بورژوا ماحول نے ان ادیبوں کو بیمار کر دیا ہے۔ انہیں اپنے ذاتی اقتدار اور ذاتی منافعت سے کام ہے۔ انہیں عوام کی مصیبتوں سے بالکل سروکار نہیں' انہوں نے حقیقت سے منہ موڑ لیا ہے۔ اور فراریت کی راہ اختیار کر رہے ہیں' تصوف کی طرف مائل ہیں' خود پسند ہیں۔ "فاشستوں" سے ان کا گٹھ جوڑ ہے۔ اچھا ہوا کہ ہماری "صفیں" ان سے پاک ہو گئیں۔ یہ عموماً یوں ہوتا تھا کہ اچھے اچھے ادیبوں کے علیحدہ ہو جانے کے بعد چند معمولی یا کمتر درجے کے محرر فوراً موقع پا کر سامنے آجاتے تھے۔ تاکہ یہی پارٹی لائن کے محافظ کہلائیں اور اس بہانے ان سب اچھے ادیبوں کو بے نقط سنائیں۔

آج پاکستان میں بعینہٖ یہی صورت پیش آرہی ہے۔ دو چار نودارد جن کی کوئی ادبی حیثیت نہیں' ادب کے محتسب بن بیٹھے ہیں' اور اچھے اچھے ادیبوں کو بے نقط سنا رہے ہیں اور جسے چاہے اس پر مخصوص القاب اور لیبل چپکائے جاتے ہیں' اور "آرٹ" حسب معمول سیاست کی لی جاتی ہے

پاکستان کے تقریباً سبھی اچھے اہل قلم کسی سیاسی پارٹی سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے۔ کم از کم انہوں نے اپنی ادبی حیثیت کو سیاسی مصلحتوں کا محکوم نہیں بنایا۔ جب کرسٹوفر کاڈویل نے یہ نظریہ پیش کیا کہ ادیب اشتراکی تحریک سے پورے طور پر وابستہ ہو کر اور اس کی عملی سیاست میں حصہ لے کر ہی اپنی ادبی تخلیقات کا معیار بڑھا سکتا ہے

تو سٹیفن سپنڈر نے اس کے جواب میں کتنی اچھی بات کہی (واضح رہے کہ سپنڈر خود، اس وقت اشتراکی تحریک سے ذہنی طور پر وابستہ تھے) کہ ادیبوں کو ان کے سیاسی نظریوں سے نہیں ان کے سماجی تجزیوں کی سچائی سے جانچنا چاہیئے۔ گورکی اگر مزدوروں کی تحریک میں عملی طور پر شریک ہو جاتے تو شاید آج اپنی یہ چیزیں نہ چھوڑ جاتے۔ چیخوف کی چیزیں اس لیے قیمتی ہیں کہ انہوں نے سچائی سے دکھ سے محبت سے ان لوگوں کی زندگی کا تجزیہ کیا ہے جن کے درمیان وہ رہتے تھے۔ اس کے برخلاف بسا اوقات جب اچھے اچھے ادیبوں نے اپنے آپ کو پوری طرح سیاست کے میدان میں اتار دیا تو وہ ادیب ہی نہ رہے، سیاست دان بن گئے۔

بے جا و بے محل فتووں، سیلبوں اور گمراہیوں سے قطع نظر، پاکستان کے وہ سارے اچھے ادیب بھی جو کسی سیاسی پارٹی سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے، سب کے سب موجودہ سماجی نظام سے غیر مطمئن ہیں۔ اس میں تبدیلی اور بہتر معاشرہ کی ضرورت کو مانتے ہیں، خواہ وہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری یا احمد علی، ڈاکٹر تاثیر ہوں یا فیض احمد فیض، عزیز احمد ہوں یا عسکری، منٹو ہوں یا غلام عباس، ممتاز مفتی ہوں یا وقار عظیم، آفتاب احمد ہوں یا انتظار حسین، قدرت اللہ شہاب ہوں یا محمود ہاشمی۔

"جن اقدار کو ترقی دینے کے لیے ہم نے پاکستان بنایا ہے۔ ان میں سے ایک معاشی انصاف اور مساوات بھی ہے۔ ہمارے عوام کو پاکستان سے انتہائی عقیدت رہے مگر ابھی انہیں موقع نہیں ملا کہ اس عقیدت کو پوری طرح تعمیری مقاصد کے لیے استعمال کر سکیں۔ اس کا بڑا سبب معاشی بے انصافی کا وجود ہے ...... عوام کے سیاسی شعور کی تربیت ادیبوں کا کام ہے۔ قائد اعظم کی وفات کے بعد یہ کام اور بھی ضروری ہو گیا ہے کیونکہ اب ہم اپنے سیاسی کاروبار کا انتظام کسی ایک آدمی کے سپرد نہیں کر سکتے۔ اب تو ایک ایک بات پر عوامی رائے کی نگرانی ضروری ہے۔ کیوں کہ اب سیاسی فیصلوں میں عوامی رائے کا دخل بڑھ جائے گا۔ اس لیے عوامی رائے کی مناسب تربیت بھی ہمارے لیے موت اور زندگی کا سوال بن گئی ہے۔ اس تربیت میں اگر کوئی طبقہ خلوص بے غرضی اور معروضیت برت سکتا ہے تو وہ ادیبوں ہی کا ہے۔

اس کے بعد سوال آتا ہے شخصی آزادی کا۔ مجھے تسلیم ہے کہ شخصی آزادی کے بغیر ایک اوسط درجے کا آدمی مزے سے زندگی گزار سکتا ہے مگر یہ تصور ان اقدار میں سے ہے جو انسانیت نے ارتقا کے بہت سے مراحل طے کرنے کے بعد حاصل کی ہیں۔ کم سے کم مغربی اثرات کے ماتحت تربیت یافتہ ذہنوں کو تو یہ چیز اتنی ہی ضروری معلوم ہوتی ہے جتنی ہوا۔ اس

کے خلاف جتنی باتیں کہی جا سکتی ہیں، ان سب کو تسلیم کر لینے کے بعد بھی یہ حقیقت باقی رہتی ہے کہ زیادہ سے زیادہ شخصی آزادی ایک مستحکم جاندار اور صحیح کلچر کی علامت ہے مگر آج کی دنیا میں اس آزادی کو بہت سے خطرات لاحق ہیں خصوصاً ایسے نظاموں میں جو زیادہ سے زیادہ معاشی انصاف کے حصول کا دعویٰ کرتے ہیں، معاشی انصاف اتنی ضروری چیز ہے کہ اگر اسے شخصی آزادی دے کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے تو میں اس کے لیے بھی تیار ہوں نہ مجھے قطعاً اصرار نہیں کہ آزادی کو لازمی طور پر مقدس ہی سمجھا جائے[۱]" یہ محمد حسن عسکری کے الفاظ ہیں...... ! لیکن معاشی انصاف اور شخصی آزادی ایسی نہیں ہیں کہ یہ دونوں ایک میدان میں نہ سما سکیں، معاشی انصاف کے ساتھ ساتھ شخصی آزادی کے سوال کو بھی بہر حال نظر انداز نہ ہونے دینا چاہیئے۔

آج ایک روشن خیال لیساری ادیب کے لیے انتخاب سرمایہ داری اور اشتراکیت کے درمیان یقیناً نہیں زوال پذیر سرمایہ دارانہ نظام سے وہ کبھی کا ناطہ توڑ چکا ہے آج انتخاب دراصل اس نظام میں جو معاشی انصاف، سیاسی جمہوریت اور شخصی آزادی کا ایک ساتھ حامل ہو۔ انتخاب اس میں اور اشتراکیت کی موجودہ "بحرانی" عملی صورت میں ہے۔ نصب العین کا سوال ادیب کے سامنے بہت اہم ہے، لیکن اس نصب العین کی خاطر جدوجہد میں صالح " ذرائع " کی اہمیت کا بھی وہ منکر نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ تشدد آمیز ذرائع کا اثر حصول یافتہ مقصد کا ایک جزو لاینفک بن کر جمیشہ رہے گا مانا کہ کسی سیاسی گروہ کے سامنے، مقصد اعلیٰ و ارفع ہے۔ ادیب بھی اس آدرش کا پرستار ہے اور اس آدرش کو عملی صورت میں دیکھنے کے لیے مضطرب ہے لیکن اس سیاسی گروہ کو کئی بار اپنے اصولوں سے انحراف کر کے سمجھوتہ بازی اور مصلحت پرستی سے بھی کام لینا پڑتا ہے ظاہر ہے کہ ادیب، سیاسی کارکن کی ہر غلطی، ہر آن بدلتی ہوئی حکمت عملی پر سچائی اور صداقت کو نچھاور نہیں کر سکتا۔

کسی سیاسی پارٹی سے منسلک ہو جانے کے بعد، یا اس کی حاشیہ برداری سے ادیبوں کو ایک "پارٹی لائن" کا محکوم ہو جانا پڑتا ہے۔ اسی چیز کا انکشاف تھا جو ایشیا اور یورپ کے باشعور ادیبوں کو، ایک پرولتاری انقلاب کی خاطر اپنے آپ کو سیاست سے وابستہ کر لینے اور سیاسی کارکنوں کے ساتھ کچھ دور چلنے پر ہوا۔ اور ان کی صلاحیتیں پارٹی پروگرام کی حد بندیوں کو توڑ کر نکل گئیں۔ اب صورت حال یہ ہے کہ آج ادیب سیاسی پارٹیوں کی آمریت کے خلاف بھی آواز اٹھا رہا ہے اور اپنی ذہنی آزادی اور اظہار رائے کا حق برقرار رکھنے کی مقدس جنگ لڑ رہا ہے۔

---

[۱] ساقی، نومبر ۱۹۴۸ء جھلکیاں

پیرس میں یونیسکو کے افتتاحی اجلاس میں ژاں پال سارتر نے ایک مضمون پڑھا "ادب کی ذمے داری" اس میں وہ کہتے ہیں کہ اگر ہم ایک ادیب اور ایک سیاسی کارکن کا تقابلی مطالعہ کریں تو معلوم ہوگا کہ دونوں کے سامنے ایک ہی مقصد ہو سکتا ہے لیکن سیاسی کارکن اکثر اپنے مقصد کے حصول کے لیے تشدد کے سوا اور کوئی ذریعہ اختیار نہیں کرتا۔ ادیب اس سے یقیناً ایک بلند سطح پر ہے کہ وہ آزادی اور انسانیت کی حکومت کا آدرش اپنے سامنے رکھے ہی تو اسے تشدد سے کام لینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ تشدد کا وہ سرے سے مخالف ہے۔ جھوٹ، افترا، حقیقت کا مسخ کرنا، بیانات دہرانا۔ یہ تشدد کی صورتیں ہیں۔ جہاں تشدد "لفظوں کا ذریعہ" اختیار کرتا ہے یہ ادب کی سطح نہیں بلکہ پروپگنڈا اور اشتہار بازی کی پست سطح ہے۔ ایک ایسے دور میں جب آزادی کو ہر گھڑی ہر طرف سے خطرہ ہے، اس کے توسیع اثر کے لیے ایک ادیب جب تک کمربستہ نہیں ہوتا، وہ ادب بھی پیدا نہیں کر سکتا، لیکن ماحول کو بدلنے کے شدید جذبے کے بغیر یونہی تخلیقی آزادی چاہنا، صرف حسن سے لطف اندوز ہونے کی آزادی چاہنے کے مترادف ہے۔ یعنی یہ "فن برائے فن" کی حمایت ہے، اور آج کوئی بھی "فن برائے فن" کا حامی نہیں ہو سکتا، اور اس طرح ادیب کی سماجی ذمے داری دوچند بڑھ جاتی ہے لیکن جب تک اس کی انفرادیت کو ابھرنے کا موقع نہ ملے، ادیب کو سماجی ذمے داری کا احساس ہو بھی نہیں سکتا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ فنکار کی علیحدہ شخصیت اور اس کی سماجی ہستی ایک ساتھ ہو جائیں۔ اس وقت ادیب محض سیاست کی پیداوار نہیں ہوں گے، اور سیاسی مصلحت سازی سے ہٹ کر انسانیت کے لیے ایک بلند آدرش قائم کر سکیں گے ●●

(بشکریہ "نیا دور" کراچی)

ممتاز شیریں

ترجمہ:۔ محمد سلیم الرحمٰن

پاسترناک

ــــ ہیرو بطور ادیب ــــ

"قسمت کی متحرک انگلی لکھتی ہے اور لکھنے کے بعد آگے بڑھ جاتی ہے، تم اپنے
تمام تقوے اور تعقل سے کام لینے کے باوجود اسے اس غرض سے بہلا پھسلا کر واپس
نہیں لا سکتے کہ وہ اپنے نوشتے کی صرف نصف سطر ہی منسوخ کر دے۔" عمر خیّام

"گہما گہمی ختم ہوئی! میں لکڑی کے سٹیج پر قدم رکھتا ہوں' اور دروازے کے ایک تھم سے ٹیک لگا کر، پر زور کوشش کرتا ہوں کہ دور افتادہ بازگشت سے ان حادثات کا سراغ اگلوالوں جو شاید میرے زمانے میں پیش آئیں۔"

"ہر ایکٹ کی ترتیب کا خاکہ کھینچا جا چکا اور منصوبہ تیار ہو چکا اور کوئی چیز آخری پردے کو گرنے سے باز نہیں رکھ سکتی۔ میں تنہا کھڑا ہوں، فریسیوں کی ریاکاری میں سب کچھ ڈوب گیا۔ جی کر زندگی گذارنا کسی کھیت کو پار کرنے کی طرح سہل نہیں۔"

لہجہ اور آواز ہیملٹ کی ہے ــــــــ پاسترناک نے ہیملٹ کے بارے میں مندرجہ بالا مصرعے ایک نظم میں لکھے تھے جو "ڈاکٹر ژواگو" کے اختتامیے کے آخر میں درج ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہیملٹ کی آواز کا سہارا لے کر پاسترناک خود اپنا ذکر کر رہا ہے۔

یہ خاص معنی خیز ہے کہ اس سے پہلے پاسترناک نے ہیملٹ کا ان الفاظ میں ذکر کیا ہے کہ "یہ شک اور بے استقلالی کا ڈراما نہیں بلکہ فرض اور نفس کشی کا، بلند قسمت کا اور ایسی زندگی کا ڈراما ہے جو ایک اولوالعزمانہ کام کے لیے وقف اور ازل سے مقسوم ہے۔" ہیملٹ کا ذکر کرتے ہوئے پاسترناک نادانستہ طور پر یا دیدہ و دانستہ کیا اپنی بات کر رہا تھا؟ کیونکہ اس کی اپنی زندگی کا ڈرامہ بھی ــــ وہ زندگی جو اس نے

کام کے لیے وقف اور مخصوص تھی ــــــــ فرض اور نفس کشی کا ڈراما ثابت ہوا۔

" ہوں کہ نہ ہوں " ــــــــ زندہ رہنا ' اور وہ بھی ادیب کی حیثیت سے ' لیکن اپنی جگہ سے اکھڑ کر ' ان تمام چیزوں سے کٹ کر جو اسے دل و جان سے زیادہ عزیز تھیں۔ پردیس میں جلا وطنی کے دن گذارنا یا اپنی جنم بھومی میں ٹھہرنے کو ترجیح دے کر ' ادبی گمنامی اور ممکن ہے موت کا سامنا کرنا! پاسترناک کو بڑے تلخ انتخاب سے سابقہ پڑا تھا (یہ وہ وقت تھا جب اسے نوبیل ادبی انعام دیا گیا تھا) انسانوں کو بالعموم اور خود دانشوروں اور ادیبوں کو بھی ایسے زبردست " وجودی " انتخاب سے سابقہ نہیں پڑتا۔ اور اگر بالفرض سابقہ پڑ ہی جائے تو پاسترناک کے نقشِ قدم پر چلنا کم لوگ پسند کریں گے۔

دنیا بھر کے دانشوروں اور ادیبوں کی نظریں پاسترناک پر لگی ہوئی تھیں۔ اور آزمائش کے لمحے میں ان کے دلوں میں پاسترناک کے لیے محبت کا جوش تھا۔ اور پاسترناک نے زیادہ مشکل بات چنی۔ یہ ایسا چناؤ تھا جس پر تمام ادیب فخر کر سکتے تھے۔ اس نے نوبیل انعام کو مسترد کر دیا، اور اپنے وطن سے کہیں اور جانا پسند نہ کیا۔

" اپنی پیدائش، زندگی اور کام کے لحاظ سے میں روس سے وابستہ ہوں میں تصور نہیں کر سکتا کہ روس سے جدا ہو کر ' باہر جا کر ' میرا مقدر کیا ہوگا " پاسترناک نے خروشچیف کے نام اپنے کرب آلود اعتذار میں تحریر کیا ؛

" اپنے وطن کو چھوڑنا میرے لیے موت کے برابر ہوگا "

لیکن وہاں ' اپنے " مسکن میں بھی ' پاسترناک اسی ہیملٹ جیسی دبدھا سے دوچار تھا : ہوں کہ نہ ہوں۔ اس نے نہ ہونا چن لیا۔

پاسترناک نے بالآخر بے نظیر تحمل اور عالی ظرفانہ وقار سے کام لیکر خود کو اپنی تقدیر کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اس نے اپنے لیے جو راستہ پیدا کیا تھا وہ نارمل اور عام لوگوں کے لیے نہ تھا بلکہ غیر معمولی اور استثنائی افراد ہی اس پر چل سکتے تھے ــــــــ دکھ اور علیحدگی کا سنسان اور سخت چڑھائی کا راستہ :-

" گھما گھمی ختم ہوئی ......

میں تنہا کھڑا ہوں ......

یہ جیون کتنا کٹھن اور میرا پتھریلا رستہ کتنا لمبا ہے "

پاسترناک کی آواز ایک مرتبہ پھر سُنائی دی، اپنی روح کے کرب کے ہاتھوں وہ پکار اٹھا:

"میں ایک مجوبہ ہوں.....

میں اس حیوان کی طرح کھو گیا ہوں جو کسی احاطے میں بند ہو۔

کہیں دُور لوگ ہیں، آزادی [illegible] ہے۔

میرے پیچھے تعاقب کرنے وا[illegible]ہے۔

اور باہر جانے کا کوئی راستہ نہیں۔

جھیل کے کنارے اندھیرا جنگل،

گرے ہوئے صنوبر کا تنا

یہاں میں ہر جگہ سے کٹ چکا ہوں،

اب کچھ ہی ہوتا ہے، میرے لیے سب برابر ہے۔

لیکن میں نے کیا کیا ہے۔

[illegible]؟

[illegible]

اپنے وطن کی خوبصورتی پر آنسو بہانے پر مجبور کرتا ہوں۔

لیکن بہرصورت میں اپنی قبر کے قریب ہوں"۔

"میں بوڑھا آدمی ہوں، میرے ساتھ بدترین بات یہی پیش آسکتی ہے کہ مر جاؤں"۔ جب پاسترناک سے اس کے انجام کے بارے میں سوال کیا گیا تو اس نے جھجکے بغیر یہی جواب دیا تھا۔

پاسترناک موت سے نہ ڈرتا تھا۔ اس کے ہاں، جیسا کہ اس نے "ڈاکٹر ژواگو" میں لکھا تھا۔ "موت کے لیے تیار رہنے کی کیفیت تھی جو اپنی موجودگی کے ذریعے تمام لاچارگی کو رفع دفع کر دیتی ہے۔ اس کے طرزِ عمل سے اور اپنے ذاتی مقدر کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے سے اس "مرنے کی تیاری" کا اظہار ہوتا تھا۔

روس کے حالات حسّاس فنکار کی زندگی کے لیے، جو اتنی عظیم راستبازی کا حامل تھا، سازگار نہ تھے۔ اس سے پہلے بہت سے دوسرے موت کے گھاٹ اتر چکے تھے ــــــــ اور وہ بھی بڑے پائے کے حساس ادیب تھے۔ بعض کو موت کی سزا ملی تھی۔ بعض نے خودکشی کی تھی ــــــــ جیسے مایاکووسکی، ایسے نین، تسادے

تادے یا...... اپنے کردار کی زبردست قوت کے سہارے پاسترناک زندہ بچا رہا۔ اس نے ایسے میں یاپالوکشکی کی طرح خودکشی نہ کی۔ جب اسٹالن کے دور میں ان لوگوں کا خون بہایا جا رہا تھا جو حکومت کی نظر میں ناپسندیدہ تھے تو پاسترناک نے ایک ایسی دستاویز پر دستخط کرنے سے انکار کر دیا تھا جس کی مدد سے اس کے ساتھی ادیبوں پر فردِ جرم عائد ہو سکتی تھی۔ ایسی حرکت کے بعد پاسترناک کا زندہ بچ جانا معجزے سے کم نہ تھا۔ لیکن وہ اکیلا ہی زندہ بچا تھا۔ مگر ان جلتی دہکتی یادوں کے ساتھ زندہ رہنا بدقسمتی سے زیادہ دشوار تھا۔ ان شاعروں کے چہرے جو اس کے دوست تھے اسے ستاتے رہتے تھے۔ وہ یادیں بخار میں تبدیل ہو گئیں۔ خون میں رچ گئیں اور پاسترناک نے خون اور آنسوؤں کے ساتھ انہیں مختصر خود نوشتہ حیات (خود نوشتہ حیات کے طور پر ایک انشائیہ۔ ناشر: کونر اینڈ ہارل پریس، لندن) میں قلم بند کیا۔ پاسترناک نے ڈاکٹر ژواگو کی موت پر جو ناقابلِ فراموش ماتمی منظر کھینچا ہے وہ دراصل مایاکووسکی کی خودکشی اور اس کی میت پر احباب کے ماتم کے رہ رہ کر یاد آنے والے منظر کا نیا روپ ہے۔

اور کیا پاسترناک کی موت ہمیں "ڈاکٹر ژواگو کی موت کی یاد نہیں دلاتی؟ گو حقیقت میں یکساں نہ سہی (اطلاع یہ ہے کہ پاسترناک نے نمونیا اور پھیپھڑے کے سرطان میں مبتلا ہو کر بستر پر لیٹے لیٹے امن چین سے وفات پائی)" علامتی اعتبار سے اس کی موت اپنے ہیرو ڈاکٹر ژواگو کی موت سے بہت مشابہ ہے اور ڈاکٹر ژواگو کی موت اپنی جگہ خود بڑی معنویت کی حامل ہے۔ ژواگو ایک بہت پُر ہجوم، دم گھونٹنے کی حد تک گرم ٹرام سے نکلنے کی کوشش میں دفعتاً گر پڑتا ہے۔ اور مر جاتا ہے۔ اس نے ٹرام کی ایک کھڑکی کھولنے کی کوشش کی تھی تا۔ ۔ت دم گھونٹنے والے ماحول میں تازہ ہوا کا ایک آدھ سانس لے سکے۔ ٹرام بگڑی ہوئی تھی اور بمشکل رینگ کر چل رہی تھی۔ ہجوم اس کے دکھ درد کی طرف سے بے پروا تھا۔ اندر دم گھٹا جا رہا تھا اور یہ مایوس کن احساس اُبھر آیا تھا کہ کوئی آدمی اپنی منزلِ مقصود تک کبھی نہ پہنچ پائے گا۔

پاسترناک نے تازہ ہوا میں ایک آدھ سانس لینے کے لیے کھڑکی کھولنے کی کوشش کی لیکن گھٹی گھٹی فضا نے اس کا گلا گھونٹ دیا۔ وقت بے ربط تھا۔ اس کی دنیا بگڑی ہوئی تھی اور منزلِ مقصود نامعلوم۔

طوفان اور آخری وار

پاسترناک کی "منزلِ مقصود" کیا ہو سکتی تھی؟ بطور ادیب مستقبل میں اس کا مقدر کیا ہوتا؟ اپنے سچے احساسات کو زبان پر لانے اپنے ہم وطنوں اور باقی دنیا تک اپنا پیغام پہنچانے اور اپنے عہد کی حقیقت کی شہادت

دینے کے لیے اس نے دس برس انتظار کیا تھا۔ دس سال وہ چوری چھپے اپنا ناول "ڈاکٹر ژواگو" لکھنے میں مصروف رہا تھا اور اسٹالن کی وفات کے بعد کی "پگھلن" (یعنی حکومت کا نسبتاً نرم رویہ) سے پُر امید ہو کر اس نے اپنا ذاتی صحیفہ پیش کرنے کی جرأت کی تھی۔ جس طرح اس کے وطن میں اس کی کتاب کا استقبال ہوا، جس طرح سوویت روس کے ساتھی ادیبوں نے اسے بُرا بھلا کہا اور جس طرح نوبیل انعام کے اعلان کے بعد روس کے سرکاری حلقوں کی بجلی اس پر گری اس سے اس نادر رسالیت اور مضبوطی کے مالک انسان کو سخت صدمہ پہنچا۔

وہ جو سچا محب وطن تھا، جس کی جڑیں روس کی مٹی میں دور تک پھیلی ہوئی تھیں، جو یہ "تصور نہ کر سکتا تھا کہ روس سے جدا ہو کر اس کا مقدر کیا ہو گا۔" جس نے "دنیا کو اپنے ملک کی خوبصورتی پر آنسو بہانے پر مجبور کر دیا تھا۔" ______ اسی کو "غدار" اور "یہودا" کہہ کر پکارا گیا۔ ایسا سور قرار دیا گیا "جو جس جگہ کھاتا ہے اسی کو ناپاک کرتا ہے۔" اور سوویٹ ادیب، جو پاسترناک کے مقابلے میں ذرا ذرا سے بونے تھے۔ بڑے جوش و خروش سے اس کو جلا وطن کر دینے کا مطالبہ کرنے لگے، اور کہنے لگے کہ وہ اس فضا میں سانس نہیں لے سکتے جس میں پاسترناک سانس لے رہا ہو، پاسترناک کو سوویٹ یونین سے نکال دیا گیا۔ اور اس سے سوویٹ ادیب کا خطاب چھین لیا گیا۔

LITERATURNAVA GAZETA نے کہا کہ "پاسترناک نے شرم اور رسوائی کی راہ اختیار کی ہے" پراودا نے اس پر "ایک تلخ کام، بدباطن دشمن" "ایک "توہین آمیز تحریر شائع کرنے والا" اور "ہمارے سوشلسٹ ملک پر ایک خارجی الاصل داغ" کے لیبل چپکائے۔

پاسترناک کو انعام ملنے پر روسی اہلِ اختیار کا ردِ عمل نازی لیڈروں کے اس ردِ عمل سے بے حد مشابہ تھا جس کا مظاہرہ انہوں نے، نومبر ۱۹۳۶ء میں جرمنی کے کارل فان اوستزسکی کو امن کا نوبیل انعام ملنے پر کیا تھا۔ اوستزسکی اس وقت ایک نازی قیدی کیمپ میں مقید تھا۔ نازیوں نے نوبیل انعام کو "ایک سیاسی چال" اور "جرمنی کی توہین" قرار دیا تھا۔ بالکل اسی طرح مذکورہ بالا GAZETA نے پاسترناک کے انعام کو "سوویت یونین کے خلاف مخاصمانہ سیاسی کارروائی" قرار دیا جس کا مقصد سرد جنگ کو ہوا دینا ہے۔

اور انعام کے ساتھ شائع ہونے والے اطلاع نامے کو "ریاکارانہ اور دروغ آلودہ" بتایا گیا۔ حالانکہ اطلاع نامے کی عبارت ان الفاظ سے بہت مختلف نہ تھی، جن میں سوویٹ انسائیکلوپیڈیا کی ۱۹۵۵ء کی اشاعت میں پاسترناک کا ذکر کیا گیا تھا۔ انسائیکلوپیڈیا میں لکھا تھا:

"پاسترناک کی غنائیہ شاعری اپنے بلند پایہ شاعرانہ کلچر کی بدولت ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔"

نوبیل کے اطلاع نامے کی عبارت یہ تھی کہ یہ انعام پاسترناک کو "اس کے دورِ حاضر کی غنائیہ شاعری اور عظیم روسی ایک روایت کے میدان میں کارنمایاں کرنے پر دیا جارہا ہے۔"

قبولیت اور نامنظوری

انعام کے بارے میں جب تک یہ تنے دے "شروعات" ہوئی تھی پاسترناک نے نوبل انعام ملنے پر اعتزاز محسوس کیا تھا، اور اسے اپنی ممتاز ادبی حیثیت کی قدر شناسی کا ثبوت سمجھ کر بخوشی قبول کر لیا تھا۔ اس نے سویڈش نوبیل کمیٹی کو تار کے ذریعے بے ساختہ اور مسرت آمیز قبولیت کی اطلاع دی :-

"بے حد شکرگزار، متاثر، نازاں، متحیر، منفعل۔"

انعام کا اعلان ہونے سے پہلے ہی پاسترناک کو ادھوری سی توقع تھی کہ اسے اس طرح نوازا جائے گا جو نامہ نگار اس کے پاس یہ خبر لایا تھا کہ اسے نوبیل انعام ملنا یقینی امر ہے۔ پاسترناک نے اس سے کہا تھا :-

"آپ مجھے بے حیا سمجھیں گے لیکن میں اس بارے میں مطلق نہیں سوچ رہا کہ میں اس اعزاز کا مستحق ہوں یا نہیں۔ اس اعزاز کا مطلب ہے ایک نیا کارِ منصبی، ایک نئی بھاری ذمے داری، بے شک میں بہت خوش ہوں لیکن آپ کو سمجھ لینا چاہیئے کہ مجھے یہ اعتماد ہے کہ میں اس نئے تنہا کار منصبی کو فوراً ہی انجام دینا شروع کردوں گا۔ اس طرح جیسے ہمیشہ سے ہی کرتا چلا آیا ہوں۔"

جب خبر کی تصدیق ہوگئی تو پاسترناک نے کہا۔

"یہ انعام میرے لیے بڑی مسرت کا باعث ہے۔ اور اس سے مجھے بڑا زبردست اخلاقی سہارا ملا ہے۔"

اس رات وہ اس جنگل میں بارش میں گھومتا رہا جو اس کے گھر کے گرد پھیلا ہوا تھا۔ یہ گھر "پیرے ول کینو" نامی رائٹرز کالونی میں تھا جو ماسکو سے بیس میل دور واقع ہے۔ بارش میں ٹہلتے ہوئے وہ تمتایا ہوا اور مضطرب تھا، جوشیلا مگر اداس تھا۔

"آج میری خوشی ایک تنہا خوشی ہے۔"

پاسترناک نے نوبیل انعام اس لیے "اپنی مرضی سے" رد کر دیا کیونکہ خود اس کے ملک میں اس انعام کو درجۂ اول کی صلاحیت کے اعتراف کا نتیجہ نہ سمجھا گیا تھا بلکہ اسے بنیادی طور پر ایک "سیاسی" انعام "بزدلانہ سرمایہ دارانہ توہین" قرار دیا گیا تھا۔ "اگر پاسترناک میں سوویت وقار کی ایک چنگاری بھی موجود ہوتی، اگر وہ

ایک ادیب کے ضمیر کا حامل ہوتا اور اسے یہ احساس ہوتا کہ اسے عوام کی کیا خدمت انجام دینی ہے تو اس انعام کو ٹھکرا دیتا جو ادیب ہونے کی حیثیت سے اس کے لیے اس قدر توہین آمیز ہے۔" یہ الفاظ زسلاوسکی نے "پراودا" میں ایک آرٹیکل میں لکھے جس کا عنوان " ادبی خس و خاشاک پر رجعت پسند پروپگنڈے کا غل غپاڑا" تھا۔ یہ آرٹیکل پاسترناک کے انعام قبول کرنے کے فوراً بعد چھپا تھا۔

اس کے برعکس 'لندن کے' "ٹائمز" نے دباؤ کے زیر اثر اس دست برداری اور نفس کشی کو "انسانی وقار کی ایک عظیم تر شکست کے نام سے یاد کیا۔

جس انداز سے پاسترناک نے خود کو اپنے مقدر کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا اس میں ایک عالی ظرفانہ وقار تھا۔ اس کے نزدیک "اپنے تئیں ہونے" کی آزادی کی ضرورت اتنی زبردست تھی کہ وہ اپنی کتاب "ڈاکٹر ژواگو" کی اشاعت سے کنارہ کش ہونے کے لیے تیار تھا۔ کنارہ کشی کا یہ ارادہ اگر پورا ہو جاتا، یعنی بشرطیکہ یہ ناول روس سے باہر اطالوی زبان میں شائع نہ ہو چکا ہوتا، تو بلاشبہ عظیم تر قربانی ثابت ہوتا۔

پاسترناک کا انکاری تار جس "انسانی المیے" کی نشاندگی کرتا تھا اس پر ڈاکٹر اینڈرز اوسٹرلنگ نے جو سویڈش اکیڈمی کے دائمی معتمد ہیں گہرے افسوس کا اظہار کیا۔

تار کی عبارت یہ تھی:

"میں جس معاشرے سے تعلق رکھتا ہوں اس میں اس اعزاز کو جو معنی پہنائے گئے ہیں، ان کے پیشِ نظر مجھے اس انعام سے 'جو میرے حصے میں آیا ہے' اجتناب کرنا چاہیے" اور پاسترناک نے گویا تھوڑی سی اداسی کے ساتھ، یہ بات اور کہی "میرے اس رضاکارانہ انکار کو بدگمانی کی نظر سے نہ دیکھیے۔"

نوبل انعام کو سیاسی جھگڑے فساد میں الجھانے کی مذمت کرتے ہوئے ڈاکٹر اوسٹرلنگ نے کہا کہ:

"کوئی سوویٹ حرکت اکادمی کے انتخاب کی صحت یا مصنف کی لیاقت میں فرق نہیں ڈال سکتی۔ مسٹر پاسترناک اس انعام کو رد کر سکتے ہیں اور اس کے باوجود انہیں یہ اعزاز بدستور حاصل رہے گا۔ انہیں ۱۹۵۸ء کا نوبل انعام جیتنے والا متصور کیا جائے گا۔ اور اکادمی کی دستاویزوں میں ان کا نام درج ہوگا۔"

اس انکار کے ذریعے پاسترناک نوبل انعام جیتنے والے کی حیثیت سے اور بھی زیادہ یادگار نام ہو گیا۔

ایسا نام جو نوبیل ادبی انعامات کی تاریخ کے دفاتر میں کبھی جھٹلایا نہ جاسکے گا۔

حقیقت یہ ہے کہ "پاسترناک کے معاملے میں "نوبیل پرائز" ملنا واقعی بنیادی امر نہ تھا، گو یقیناً اس کی بدولت پاسترناک کا نزاعی ناول بین الاقوامی توجہ کا مرکز بن گیا۔ ایک ادبی کام کو محض اس کسوٹی پر پرکھا یا آنکا نہیں جاتا کہ اسے کوئی انعام مل گیا ہے۔ اس کے برعکس، اس کی خوبی ہی انعام کی صحت کا امتحان ہے۔ پاسترناک کا ناطہ محض اس طلسمی فضا کے ذریعے امر نہیں ہو سکتا جو نوبیل انعام نے اس کے اردگرد طاری کردی ہے۔ "ڈاکٹر ژواگو" اگر اس کے مقصد میں زندہ رہتا ہے، اپنے لاینفک جوہر کی بدولت زندہ رہے گا۔ اور بحیثیتِ ادیب کے پاسترناک کو عالمی ادب میں جو مقام حاصل ہے اس پر نوبیل انعام کی واقعی قبولیت یا اسے لینے سے انکار کا بہت کم اثر پڑا ہے۔

اگر پاسترناک اور زندہ رہتا تو کیا اس کی ادبی حیثیت اور بلند ہو جاتی اور کیا وہ اپنی اگلی تصانیف میں "ڈاکٹر ژواگو" سے کہیں آگے نکل جاتا؟ آزاد رہ کر تو، شاید، ہاں! لیکن گھٹی گھٹی "ادبی فضا" پاسترناک جیسے آدمی تک کی تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ سکتی تھی۔ ڈاکٹر ژواگو کے بعد اس نے ایک ڈراما لکھا تھا اور وہ، اطلاع یہ ہے ایک اور نزاعی ناول لکھ رہا تھا۔ ڈرامے کے لیے اس نے ایک زیادہ محفوظ عہد "انیسویں صدی" اور ایک زیادہ محفوظ موضوع یعنی "انیسویں صدی کے روس میں غلام" چنا تھا۔ اگر دوسرا نزاعی ناول "ڈاکٹر ژواگو" سے ملتا جلتا تھا تو اسے پہلے ہی سے اجل گرفتہ سمجھنا چاہیے تھا۔

خروشچیف کا بظاہر حکومت کی گرفت کو ڈھیلا کر دینا اور ۱۹۵۹ء کی سوویٹ اُدبا کی کانفرنس میں اس کی مشہور تقریر میں زندہ دلانہ کرم فرمائی کی کیفیت ______ کہ جو ادیب اپنی غلطیوں پر پشیمان اور معافی کے خواستگار تھے اور مستقبل میں پارٹی لائن کی پیروی کریں گے۔ انہیں پھر سے پارٹی میں شریک کر لیا جائے گا۔ سالمیت کے مالک ادیب کے لیے کھلم کھلا مذمت سے زیادہ ذلت آمیز تھی۔

کوئی اعتذار نہیں

"ڈاکٹر ژواگو" کے لیے پاسترناک نے کوئی اعتذار پیش نہ کیا۔ اس نے دلیرانہ اس بات کی تصدیق کی کہ وہ یہ کتاب لکھے بغیر نہ رہ سکتا تھا! "ڈاکٹر ژواگو" نامی ناول جس طرح، بغیر کسی خوف یا پس و پیش کے لکھا گیا ہے اسے اس طرح لکھنے کا فیصلہ پاسترناک کے لیے ہرگز آسان ثابت نہ ہوا ہوگا۔ اس امر کی وضاحت "ہیملٹ" نامی نظم سے ہوتی ہے۔ ملاحظہ ہو میکس ہے وارڈ کی تشریح (میکس ہے وارڈ: پاسترناک کا ڈاکٹر ژواگو۔ ایکاؤنٹر مئی ۱۹۵۸ء) اس نظم کے مزاج اور کیفیت سے "ڈاکٹر ژواگو" وجود میں آیا ہے۔ اس نظم میں یہ دکھایا گیا ہے

کہ شاہ ڈرامے میں ہیملٹ کا کردار ادا کرنے والا ہے۔ وہ اسٹیج پر آچکا ہے۔ اور اندھیرے اور دھی ڈورم کی طرف سے ان ہزار ہا اوپیرا بینوں کا لمس محسوس کر رہا ہے۔ جو اس پر جمی ہوئی ہیں۔ وہ آسمانی باپ سے دعا مانگتا ہے کہ اسے اس آزمائش میں نہ ڈالا جائے۔ وہ انسان کی تقدیر کو قبول کرنے کے لیے تیار ہے، وہ انسانی ڈرامے کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے زندگی میں اپنا پارٹ ادا کرنے کے لیے تیار ہے۔ لیکن وہ خدا سے استدعا کرتا ہے کہ اسے ایک مخالفانہ اور عقل و فہم سے عاری انسانیت کے سامنے اجتماعی علیحدگی کے عالم میں 'منظرِ عام پر آنے سے بچایا جائے۔

ہزار ہا اوپیرا بینوں کی نشست کے ساتھ ساتھ،
رات کی تاریکی کا رخ میری طرف ہے،
ابا، آسمانی باپ، اگر ممکن ہو،
اس پیالے کو میرے پاس سے ہٹا لے۔ (مرقس ۲۷: ۱۴)
میں تیری ہٹیلی مشیت کو عزیز رکھتا ہوں،
میں اپنا پارٹ ادا کرنے کی حامی بھرتا ہوں،
لیکن اب تو ایک مختلف ڈراما کھیلا جا رہا ہے،
بس اس دفعہ مجھ سے درگذر کر۔

لاکھوں اوپیرا بینوں کے فوکس میں آکر، دنیا کی نظر میں پاسترناک ایک المناک ہیرو بن گیا۔ لیکن دوسری طرف اسے 'مخالف'، جوہر ناشناس، سمجھ بوجھ سے بیگانہ ناظرین کا سامنا کرنا پڑا۔

— ۲ —

ڈاکٹر ژواگو ـــــ سیاسی ناول نہیں

صورتِ حال کا المیہ یہ ہے کہ جس ناول کی تفہیم اتنی رفیع الشان اور عمیق طور پر علامتی ہو، اور جو زیادہ گہرے معانی اور بدیہی حقیقت کا متلاشی ہو، اساسی مسائل سے گہرا سروکار رکھتا ہو اور انسان کو بلند کرکے "کائنات کا ہم پلّہ" قرار دے رہا ہو، اسے اس درجہ تنگ نظری سے دیکھ کر سیاسی عصبیت کا ناول سمجھ لیا جائے۔

"ڈاکٹر ژواگو" ان اساسی مسائل اور جان دار قضیوں سے سروکار رکھتا ہے جو عظیم المیہ یا ایپک کے موضوع بنا کرتے ہیں ـــــ یعنی زندگی اور موت، وقت اور ابدیت، انسان اور فطرت، انسان

بالمقابل تقدیر، تاریخ اور بالآخر کائنات میں انسان کا مقام۔

جیسا کہ پاسترناک کا پُرزور دعویٰ ہے "ڈاکٹر ژواگو" سیاسی ناول نہیں ہے۔ مگر روس کے ہنگامہ پرور دَور کے وقائع اور ایک اہم بالشان عہد کی دستاویز کی حیثیت سے اس میں بلکہ سیاسی اُتار چڑھاؤ آجانا ناگزیر تھا۔ "ڈاکٹر ژواگو" ایک کہانی ہے، ایک ایسے عہد کی دستاویز ہے جو حقیقی لوگوں سے عبارت تھا۔ اسے سیاسی تصورات کے پیرائے میں بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ ژواگو اور اس کے کنبے کی اس انسانی کہانی کو زمان و مکان کے سانچے میں ڈھلنا تھا ——— اور زمان و مکان کا مفہوم یہاں وہی ہے جو ٹالسٹائی کے کسی ایک ایک ناول میں ہوتا ہے۔ یہ زمان و مکان انقلاب کے بعد کا روس تھا۔ جب نیا نظام اور نئی فرماں روا طاقت لوگوں کی تقدیروں کا تعین کر رہی تھی لیکن اس ناول کو "مجرم جماعتوں یا اداروں" کے پیرائے میں نہیں ڈھالا گیا ہے، مگر اس کی انتہائی واقعیت پسندی اور بے تعلقی، اس کے بے حد غیر جانبدارانہ طریقۂ اظہار کی بدولت یہ بات روزِ روشن کی طرح عیاں ہو جاتی ہے کہ بے اُصولی، دہشت اور مجرد تصورات کی جھوٹی پرستش کس طرح بجائے خود اصلی مقصد بن جاتی ہے اور جب حالت یہ ہو کہ "مقصد کے حصول کی خاطر سب ذرائع جائز ہیں"، تو جہنم کا سماں بندھ جاتا ہے انسان، انسان پر جو ظلم و ستم ڈھاتا ہے، اس کی نقشہ کشی ناول کا پنہاں، لاینفک اخلاقی پہلو ہے۔ یہ ظلم و ستم جن خارجی حالات کا نتیجہ ہوتا ہے انہیں ہم بوقتِ حادثہ واضح یا لزومی طور پر سمجھ نہیں سکتے۔

بادی النظر میں "ڈاکٹر ژواگو" ایک معاشرتی، سیاسی ناول معلوم ہوتا ہے ——— "گندھی ہوئی ڈوریوں کا گروہی ناول" جیسا کہ اسے ایڈمنڈ ولسن نے قرار دیا ہے، یعنی سارتر کے وجودی ناولوں کے سلسلے جیسی کوئی چیز جنہیں مجموعی طور پر LES CHEMINS DE LA LIBERTE کا نام دیا گیا ہے بعض نقادوں نے کہا ہے کہ "ڈاکٹر ژواگو" ایک ایپک ہے اور تالستائی کے "جنگ اور امن" کی طرح کا تاریخی ناول ہے۔ پاسترناک پر تالستائی کا بہت اثر تھا۔ اس کے مشہور مصور باپ لیونید پاسترناک نے تالستائی کی تصانیف کو تصویروں سے آراستہ کیا تھا۔ پاسترناک کا تاریخ کے بارے میں نقطۂ نظر تالستائی کے نقطۂ نظر سے ملتا جلتا ہے اور دونوں تصانیف کے درمیان فلسفیانہ مماثلت پائی جاتی ہے۔ پاسترناک کا فلسفۂ تاریخ ایک شاعر کے وژن اور ایسے مسیحی PERSONALISM کا آمیختہ ہے جو دوستوفسکی کی یاد تازہ کرتا ہے۔ "ڈاکٹر ژواگو" کی روسی روایت میں گہری جڑیں ہیں اور وہ اسی روایت سے اُبھرا اور پھولا پھلا ہے۔

اس کے ساتھ ہی وہ جدید حساسیت کا علاماتی ناول بھی ہے۔ پاسترناک جدید مغربی ادیبوں سے بھی متاثر ہوا ہے اور اس نے مغربی تصورات بھی قبول کیے ہیں۔ ان تصورات کو پاسترناک نے روسی مسائل پر منطبق کر کے انہیں نئی زندگی عطا کی ہے اس کا نتیجہ ایک بھرپور اور طبع زاد بیان کی صورت میں سامنے آیا۔

تالستائی کا "جنگ اور امن"

"ڈاکٹر ژواگو" کا تالستائی کے ناول "جنگ اور امن" سے مقابلہ کرنے کی تھوڑی بہت معقول وجہ ضرور ہے۔ دونوں ایک ناولوں میں ایک عہد کے کردار کی بڑے پیمانے پر عکاسی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دونوں ناولوں میں جنگوں اور انقلابوں جیسے بڑے بڑے قابل نظارہ تاریخی واقعات کے پہلو بہ پہلو گھریلو زندگی اور پیار کے چھوٹے چھوٹے محرمانہ، بھی مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ ان قابل دید واقعات، معنی خیز چھوٹے چھوٹے حادثات، شدت سے ذاتی محبتوں اور دل پر اثر کرنے والے گھریلو مناظر میں، جنہیں ایسی ٹھوس حقیقت پسندانہ اور محرمانہ تفصیل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، شاعرانہ اور علاماتی معنی خیزی کی لہر دوڑتی نظر آتی ہے۔ پاسترناک کے ناول میں ہمیں واقعات اور ان کے تاریخی مناظر کی عظمت کی پوری تصویر یا تاثر نہیں ملتا۔ بلکہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ان واقعات کے ہاتھوں انسانوں پر کیا بیتی ہے، اور یوں ان کا عکس ہم تک پہنچتا ہے۔ روس کے پُر آشوب ایام کے آخری معانی کا سراغ پاسترناک ان شخصی نصیبوں میں لگانا چاہتا ہے جو مرورِ وقت کے ساتھ ساتھ قسمت کے ہاتھوں، ایک دوسرے سے پیوستہ اور وابستہ ہو جاتے ہیں۔

"جنگ اور امن" کی مانند "ڈاکٹر ژواگو" بھی "زمان" اور "مکان" میں خاصا پھیلا ہوا ہے وہ جدید روسی تاریخ کے چالیس ہنگامہ خیز برسوں پر محیط ہے ــــــــ ۱۹۰۵ء کے انقلاب سے شروع ہو کر، پہلی جنگ عظیم، ۱۹۱۷ء کے اکتوبر کے انقلاب، خانہ جنگی، دوسری جنگ عظیم کے دوران نازی حملے کا ذکر کرتا ہوا، نازی حملے کے اثرات تک پھیلا ہوا ہے۔ اس کے باوجود "ڈاکٹر ژواگو" تالستائی کے ناول کی طرح وسیع و عریض منظر پیش نہیں کرتا۔ تالستائی کا وژن زندگی کو تمام و کمال اپنی آغوش میں سمیٹ لیتا ہے۔ پاسترناک کے وژن کو، جو شاعرانہ اور غنائیہ ہے، کلیت سے علاقہ نہیں۔ بچپن اور جوانی کی مسرت کی انتہا اور کرب آلود باطنی کشمکش یا گہرے دکھ کی کیفیتوں اور لمحوں کو لفظوں کے جال میں، گویا الگ الگ اور فرداً فرداً گرفتار کیا گیا ہے۔ معاشرتی اور سیاسی تفاصیل کی تمام فراوانی کے باوجود "ڈاکٹر ژواگو" "باطنی تجربے" کا ذہنی کیفیت کا SAGA ہے۔ یہ مطالعۂ باطن کا ایک ہے اور اسے بجا طور پر "روح کی اوڈیسی" کا خطاب دیا گیا ہے۔

پاسترناک کو انفرادی ضمیر کے تقدس سے سروکار تھا۔ اپنی کتاب "خود نوشت حیات کے طور پر ایک انشائیہ" میں پاسترناک نے بیان کیا ہے کہ جہاں تک اس کی اپنی ذات کا تعلق تھا " زندگی فن میں تبدیل ہو گئی تھی اور فن نے زندگی اور تجربے سے جنم لیا تھا"۔ "ڈاکٹر ژواگو" میں پاسترناک کا ستر باطنی تجربہ ایک الہام بن گیا ہے اور خود اس کی آواز ایک گم گشتہ ثقافت کی بازگشت ہے۔

" ڈاکٹر ژواگو" بڑی حد تک آپ بیتی اور اظہارِ ذات ہے۔ اس میں اپنے آپ سے سچا ہونے کی نادر راستبازی کے ساتھ جو کچھ معرضِ تحریر میں آیا ہے وہ واضح طور پر ذاتی تجربہ اور ذاتی نقطۂ نگاہ ہے۔ پاسترناک نے بار بار مؤثر طور پر اور نہایت سنجیدگی کے ساتھ اس ذاتی فرض کے احساس کا ذکر کیا ہے (ملاحظہ ہو گورڈن وڈ کا مضمون "پاسترناک سے ایک ملاقات") کہ اسے اس عہد کی شہادت دینی تھی۔ ایک شاعر کی شہادت 'سیاستدان کی نہیں، اور یہ شہادت وہ اعلیٰ درجے کی نثر کی چست شکل میں پیش کرنا چاہتا تھا۔

پاسترناک نے " دور افتادہ بازگشت سے سراغ لینے کی " پر زور کوشش کی تھی اور اس کا قول ' اس کا طاہانہ پیغام دُور دُور تک پہنچ گیا ہے۔ دکھ درد اور تنہائی کی زندگی کو اپنے لیے پسند کرنا، شریفانہ طور پر اپنے ذاتی مقدر کے سامنے سر جھکا دینا، بلکہ موت تک کو ترجیح دینا، یہ سب پاسترناک کے لیے ممکن تھا۔ بس دیر اتنی تھی کہ وہ اپنی شہادت دے دے، اپنی قوم کے سامنے ان تمام باتوں کی جن کا تجربہ اسے ہوا تھا، ایک فنکار کی طرح اپنے عہد کی سچائی کی شہادت دے دے۔

موت اور نشور

پاسترناک مر چکا مگر وہ زندہ رہے گا اور اپنے ناول " ڈاکٹر ژواگو " اور اپنی نظموں میں دوبارہ جی اٹھے گا جس طرح یوری ژواگو اپنی نظموں میں دوبارہ زندہ ہو گیا تھا۔

موت اور نشور کی تفہیم سے اس ناول کا کوئی صفحہ خالی نہیں۔ ناول علامتی انداز میں یوری ژواگو کی ماں کے جنازے سے شروع ہوتا ہے اور خود ژواگو کی موت اور نشور پر تمام۔

سنجیدہ جلوس، " دائمی یاد " کا ترنم سے پڑھا جانا، گلوں کے ہار اور پھولوں کی قطاریں.........

جب اہلِ جنازہ قبرستان جانے والے راستے سے گذرتے ہیں تو لوگ پوچھتے ہیں:

" وہ کسے دفنا رہے ہیں؟"

جواب ملتا ہے " ژواگو کو "

روسی میں ژواگو کے معنی "زندہ" (واحد اور جمع دونوں) ہیں۔ "زندوں کو دفنا" ایک روسی قصے سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس سے، جیسا کہ ایڈمنڈ ولسن نے انکشاف کیا ہے، روسی انجیل کے متن میں نشور کا بیان بھی ذہن میں آتا ہے۔ حضرت عیسیٰ کی کھلی اور خالی قبر پر فرشتے پوچھتے ہیں:

"تم کیوں زندوں کو مردوں میں تلاش کرتے ہو؟"

اس طرح چھڑنے کے بعد موت اور نشور کی تعمیم پوری کتاب میں مرکزی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ اسے علاقائی طور پر ایسی چھوٹی چھوٹی لیکن اثر انگیز جزئیات تک میں بٹ دیا گیا ہے جیسے "دودکا" اور سرو دنائیڈ کے چین کیک" کا بار بار ذکر، جو موت اور نشور سے تعلق رکھتے ہیں۔ (ایڈمنڈ ولسن: ڈاکٹر ژواگو "زندگی اور اس کا محافظ فرشتہ" "نیویارکر" ۱۵ر نومبر ۱۹۵۸ء) اس تعمیم کو تمام ممکن ردوبدل کے ساتھ زیادہ طاقتور ہوتی ہوئی مثبت قوت سے دہرایا گیا ہے۔ فطرت میں زندگی کی ہمیشہ جاری رہنے والی تجدید ـــــ نئے پھل لانے کے لیے بیجوں کا مرنا "برف سے ڈھکی زمین، شعلہ رنگ کھیت ـــــ میدان ایک خطرناک بخار میں مبتلا، جنگل افاقہ کے بعد آرام سے کھڑا ہوا..... "

کردار بار بار دفن ہوتے ہیں اور علامتی انداز میں دوبارہ جی اٹھتے ہیں۔ لارلیسا، ناول کی مرکزی نسوانی ہستی مریم مگدالینی، اور ژواگو کا سوتیلا بھائی، یوگراف، قبر والے فرشتے کے طور پر ژواگو کی موت کے تھوڑے ہی عرصے بعد یکایک اور پُراسرار طور پر آموجود ہوتے ہیں۔ وہ نہ صرف اس کے کفن دفن کا انتظام کرتے ہیں بلکہ اس کے نشور کا وسیلہ بھی ثابت ہوتے ہیں۔

یہ امر بھی معنویت سے خالی نہیں کہ ناول ژواگو کے نشور پر ختم ہوتا ہے۔ ژواگو اپنی تصانیف میں نئی زندگی پاتا ہے۔ موت کے برسوں بعد اپنے دو دوستوں گورڈن اور دودوروف کے سامنے جو اس کی کتاب کے مطالعے میں غرق ہیں ـــــ "کھڑکی کے پاس بیٹھے ہوئے دونوں معمر دوستوں کو یہ محسوس ہوا کہ روح کی آزادی وہاں موجود تھی......... اور یہ محسوس ہوا کہ ان کے ہاتھوں میں جو کتاب ہے اسے پتا ہے کہ وہ کیا محسوس کر رہے ہیں۔ اور وہ انہیں اپنی تائید اور اثبات سے نواز رہی ہے ـــــ" ژواگو ایک زندہ صورت بن کر سامنے آتا ہے۔

"فن موت پر حاوی آنے کی کوشش ہے"

"فن ہمیشہ دو چیزوں میں مشغول رہتا ہے۔ وہ سدا موت کے بارے میں سوچ بچار کرتا رہتا ہے

اور اس سوچ بچار کی وجہ سے ہمیشہ زندگی تخلیق کرتا رہتا ہے۔ اس ژدواگو نے یہ سچائی یابت تمام عظیم اور کھرے فن پر صادق آتی ہے۔" (ڈاکٹر ژواگو ص۹۹)

"اب موت کا کوئی وجود نہ رہے گا کہ ماضی تمام ہو گیا۔ ہمیں کسی نئی چیز کی ضرورت ہے اور وہ نئی چیز حیاتِ ابدی ہے۔ زندگی ہمیشہ ایک اور وہی ہمیشہ ناقابل فہم طور پر اپنی انفرادیت کی حامل ہر وقت کائنات میں جاری و ساری رہتی ہے۔ اور ہر لمحے ان گنت اجتماعات اور ماہیئت کے انقلابوں میں اس کی تجدید ہوتی رہتی ہے، اور یہی نشوو ہے" ژواگو اینا الیونووا کے بستر مرگ پر باآواز بلند غور و خوض کرتا ہے۔ جسمانی موت کا مطلب ابدی فنا نہیں بلکہ نئی زندگی ہے وہ ہمیشہ تمہاری ہی ذات کا کوئی خارجی اظہار ہوتا ہے جس میں تم اپنی قابلِ شناخت شخصیت سے دوچار ہوتے ہو ـــــــ ہاتھوں سے کیے ہوئے کسی کام میں اپنے کنبے میں دوسرے لوگوں میں ...... یہی تم ہو گے ـــــــ وہ تم جو مستقبل میں قدم رکھے گا اور اس کا حصہ بن جائے گا۔ موت کہیں نہیں ہے"

پاسترناک کے لیے کوئی موت نہیں ہے۔

"تم زندوں میں مردوں کو کیوں تلاش کرتے ہو؟"

[قندیل لاہور] ●●

ممتاز شیریں کے چند خطوط

ممتاز شیریں صاحبہ سے خط و کتابت کا سلسلہ صرف ۱۹۶۳ء تک محدود ہے۔ جہاں تک یاد پڑتا ہے ان کا ایک خط اور بھی تھا۔ میں نے ان کے مضامین کے مجموعے "معیار" پر "پاکستان ٹائمز" میں تبصرہ کیا تھا۔ تبصرے کے حوالے سے دو ایک باتوں کی وضاحت کے لیے انہوں نے مجھے خط لکھا تھا۔ اب جو تلاش کرنا چاہا تو نہیں ملا۔ شاید کبھی مل جائے۔

خط کے متن کو جوں کا توں پیش کیا گیا ہے۔ نہ تو شیریں صاحبہ کی اوقاف نگاری کو چھیڑا ہے نہ ہجوں کو۔ اسی لیے ان خطوں میں کہیں "میاستن" اور "پیاسترناک" لکھا نظر آئے گا اور کہیں "مینفش" اور "پاسترناک"۔ البتہ جہاں انہوں نے دو لفظوں کو ملا کر لکھ دیا تھا، جیسے "آپکو" انھیں الگ لکھا گیا ہے۔ یہ خطوط نقل کر رہا تھا تو خیال آیا کہ ہماری ادبی شخصیات کے نہ جانے کتنے مکاتیب ابھی غیر مطبوعہ موجود ہوں گے۔ اگر ادھر کچرے تنقیدی مضامین اور معمولی ترجموں کے بجائے ان خطوط کو حاصل کر کے ہر ماہ بالالتزام چھاپا جائے تو بہت اچھا بہتر ہو۔ [م۔ س]

محمد سلیم الرحمٰن کے نام

۸۔ ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۔ ۳

۲۰، فروری ۱۹۶۳ء

مکرمی سلام مسنون

آپ کا خط مل گیا تھا۔ "میگھ ملہار" کا پیپر بیک ایڈیشن ابھی آیا ہے۔

خاص ایڈیشن ختم ہوگیا۔ جیسے ہی پبلشرز سے مجھے پیپر بیک کی کاپیاں ملیں، میں نے آپ کو دو کاپیاں بھجوادی ہیں۔
امید کہ اب تک مل گئی ہوں گی۔ یہ میں نے آپ کے مکتبۂ جدید کے پتے پر بھجوائی ہیں۔ اگر یہ کاپیاں "پاکستان ٹائمز"
کو دینی ہیں تو از راہِ کرم دے دیجیے گا۔ یا ایک جلد آپ رکھیں اور ایک پاکستان ٹائمز کے دفتر میں پیش کردیں۔
عنایت ہوگی۔ میں نے آپ کو براہِ راست کتاب اس لیے بھیجی ہے کہ شاید پاکستان ٹائمز کے توسط سے پہنچنے میں دیر
ہوجائے۔ آپ کے تبصرے کی منتظر رہوں گی۔

میں نے "دن اور داستان" پر آپ کا تبصرہ پاکستان ٹائمز میں پڑھا تھا۔ پسند آیا تھا، خصوصیت
سے "دن" کے بارے میں آپ نے جو باتیں کہی ہیں، وہی مجھے بھی سوجھی تھیں۔ APPRECIATION
بالکل صحیح ہے۔ البتہ "جل گرجے" کے بارے میں مجھے آپ سے اختلاف ہے۔ داستان کی طرف واپسی کے سلسلے
میں انتظار حسین صاحب نے جتنی بھی کوششیں کی ہیں، میں سمجھتی ہوں کہ "جل گرجے" ان میں سب سے کامیاب
کوشش ہے۔ پہلی دفعہ "جل گرجے" پڑھ کر مجھ پر عجیب اثر ہوا تھا۔ یہ ۱۹۵۷ء کی بات تھی۔ اس زمانے
میں غدر (جنگِ آزادی) کے بارے میں پڑھنے کا جنون سا ہو چلا تھا اور میں نے اس موضوع پر بہت کچھ پڑھا
تھا، تاریخی اور نیم تاریخی کتابیں، لیکن اس سلسلے میں "جل گرجے" کی خاص فنی اور تخلیقی کاوش کا تاثر کچھ اور
ہی تھا۔ اس افسانے میں تو انتظار حسین نے واقعی جادو جگایا ہے۔ پرانی داستان کو اپنے دور سے ملایا ہے اور
نئے معنی پیدا کیے ہیں۔

میں نے "نصرت" کے لیے بھی "میگھ ملہار" کی ایک جلد بھیجی ہے اس سے پہلے بھی حنیف رامے
صاحب کے نام ایک جلد بھیجی تھی اور تبصرے کے لیے انہوں نے غالباً یہ جلد مظفر علی سید صاحب کو بھجوائی ہے۔
مگر کسی وجہ سے مظفر صاحب تبصرہ نہ کرسکیں یا انھیں وقت نہ ملے تو از راہِ کرم "نصرت" میں بھی "میگھ ملہار"
پر تبصرہ آپ ہی کر دیجیے گا۔

امید کہ آپ مع الخیر ہوں گے،

نیازکیش

ممتاز شیریں

3, GULFISHAN
BAYLEY ROAD,
DACCA-2.
27TH MARCH 1963.

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب۔

بہت دن ہوئے آپ کا خط آیا تھا کہ میں آپ کے نام "میگھ ملہار" کی دو جلدیں بھیجوں، آپ اس پر پاکستان ٹائمز میں ریویو کریں گے۔ آپ نے یہ بھی لکھا تھا کہ تبصرہ مارچ کے پہلے ہفتے میں آئے گا۔ اگر "میگھ ملہار" آپ کو جلد مل جائے ۔ سو میں نے اس وقت "میگھ ملہار" کی دو جلدیں آپ کے نام مکتبۂ جدید کی معرفت بھجوا دی تھیں۔ خط بھی لکھا تھا۔ آپ کی جانب سے رسید کی اطلاع نہیں ملی۔ لیکن کتابیں آپ کو یقیناً مل گئی ہوں گی، چونکہ رجسٹری سے بھجوائی تھیں۔

ادھر میں ڈھاکہ چلی آئی۔ شاہین کی یہاں عارضی تبدیلی ہوئی تھی۔ سارا مارچ یہیں گزرا، اور اس دوران میں میں "پاکستان ٹائمز" کے پرچے دیکھتی رہی لیکن تبصرہ نظر سے نہیں گزرا۔ ہو سکتا ہے وہ خاص پرچہ جس میں آپ نے ریویو کیا ہو مجھے نہ ملا ہو۔ اگر تبصرہ "پاکستان ٹائمز" میں شائع ہو چکا ہے تو ازراہِ کرم اس کا تراشہ بھجوا دیں، ممنون ہوں گی۔ یا تبصرہ ابھی چھپا نہ ہو اور آئندہ کسی پرچے میں آ رہا ہو تو مطلع کریں کہ کس ہفتے شائع ہونے والا ہے۔ یا جب بھی چھپے آپ ہی اس کا تراشہ بھیج سکیں تو بڑی عنایت ہو گی۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے

نیازکیش

ممتاز شیریں

---

۸ - ایف گپتا میانشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۹ مئی ۱۹۶۳ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، سلام مسنون

ابھی چند دن ہوئے ہم کراچی واپس آ گئے ہیں۔ یہاں آ کر میں نے دریافت کیا کہ آپ کے نام عید سے پہلے (یعنی عید الفطر) بھیجی گئی کتابیں کیوں نہیں ملیں؟ میں ڈھاکہ جانے سے پہلے اپنے ہاتھ سے INSCRIBE

،آپ کے نام دو جلدیں، ایک ذاتی آپ کے لیے، اور ایک پاکستان ٹائمز کے لیے، پیک کروا کے اور ایڈریس بھی
ہاتھ سے لکھ کر ٹائمز اینڈ ٹائمز (ہماری کتابوں کی دوکان) میں چھوڑ گئی تھی کہ رجسٹری کروا دیں۔ ساتھ ہی
ے رائے صاحب کے نام بھی ایک جلد الگ تھی۔ یہ تینوں پیکٹ مکتبۂ جدید کے پتے پر تھے۔ اس کے علاوہ میری
ب کے دو تین اور پیکٹ تھے جو میسور اور بنگلور بھیجنے کے لیے ان کے سپرد کیے تھے۔ اور آپ سے اور دوسروں
، مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان میں سے کسی کو کتابیں بھیجی نہیں گئی ہیں۔

اب آکر میں نے رسیدیں دیکھیں تو معلوم ہوا کہ یہ سارے پیکٹ جو فروری میں سپرد کیے گئے
ے انہوں نے ۶، اپریل کو بھجوائے ہیں! کتابیں کہیں رکھ کے بھول گئے تھے اور جب میں نے ڈھاکے سے انہیں
ر دار خط لکھا کہ آخر کیا بات ہے کسی کو کتابیں نہیں ملیں تو اس وقت ڈھونڈ ڈھانڈ کر پیکٹ رجسٹر
،روائے گئے!

بہرحال اتنی تاخیر سے ہی سہی آپ کو جلدیں اپریل کے وسط تک مل گئی ہوں گی۔ (اور غالبؔ
حنیف رامے کو بھی ان کے نام بھیجی گئی کتاب مل گئی ہوگی۔ آپ از راہِ کرم انھیں بھی بتا دیں کہ کتاب کیسے دیر سے
پہنچی) ان میں سے ایک جلد آپ پاکستان ٹائمز کو دے دیں اور ایک آپ رکھیں۔ آپ کے تبصرے کا انتظار
رہے گا۔ ہم نے پاکستان ٹائمز کے پچھلے شماروں میں آپ کے وہ تبصرے دیکھے جن کے بارے میں آپ نے لکھا تھا
ک عرصے سے روک لیے گئے تھے۔

جس پورچگیز ناول (غالباً پورچگیز ہی تھا، میں بھول رہی ہوں اور آپ کا خط کہیں کھو گیا ہے)
کا آپ نے ذکر کیا تھا، وہ میری نظر سے نہیں گزری۔ یہاں بک سٹالوں پر بھی نہیں دیکھا۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

۸۔ الیف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۶، جون ۱۹۶۳ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب

آپ کا خط اور ریویو کا تراشہ مل گیا تھا۔ بہت ممنون ہوں۔ جواب میں تاخیر ہوئی کہ ہم پنڈی

جانے کی تیاریوں میں لگے ہوئے تھے۔ ہماری تبدیلی پنڈی ہو گئی ہے۔ شاہین چلے بھی گئے۔ میں کچھ دیر اور یہاں ہوں۔

آپ کا تبصرہ مجھے پسند آیا۔ خصوصیت سے "کفارہ" کی آپ نے بڑی اچھی تاویل[علہ] کی ہے۔ البتہ وہ POETIC PASSAGES جن کا آپ نے ذکر کیا ہے 'میرے اپنے' نہیں ہیں بلکہ "اینگ کور" کے اصل INSCRIPTIONS ہیں۔ ترجمہ در ترجمہ در ترجمہ ہوتے ہوتے ان کا یہ حال ہو گیا۔ یعنی اصل کمبوج زبان سے ان کا ترجمہ فرانسیسی میں ہوا، پھر اس سے انگریزی میں اور "کفارہ" میں انگریزی سے اردو میں۔ ویسے یہ اور اینگ کور کی دوسری کندہ تحریریں بڑی پُر معنی اور حسین ہیں۔ اگر آپ یہ اصل افسانہ، جو میں نے انگریزی میں لکھا تھا، پڑھتے تو آپ کو اندازہ ہو جاتا کہ یہ PASSAGES اینگ کور کے اصل INSCRIPTIONS ہیں، اور "کفارہ" میں دو ایک جگہ T.S.ELIOT کے اصل اشعار بھی نقل کیے گئے ہیں۔ اصل انگریزی افسانے میں یہ افسانے سے یوں گھل گئے ہیں کہ الگ نہیں معلوم ہوتے۔ ویسے اس سارے افسانے ہی کو اہلِ ذوق نے PROSE POEM اور SHEER POETIC CREATION کہا ہے۔

"کفارہ" چوں کہ اردو ترجمہ ہے اس میں غالباً وہ بات نہیں آنے پائی۔ اصل افسانہ "THE ATTONEMENT" اب حال ہی میں "SCINTILLA" کے سالنامے میں شائع ہوا ہے۔ یہ پرچہ میں حنیف رامے صاحب کو بھیجنے والی ہوں، چوں کہ اس کا تعلق لٹریچر سے زیادہ مصوری سے ہے۔ آپ ضرور ان سے یہ پرچہ لے کر "THE ATTONEMENT" پڑھیے گا۔

آپ نے بالکل ٹھیک لکھا ہے کہ "میگھ ملہار" نہیں میرے فن کی سب سے نمائندہ، بہترین، اور اصلی تخلیق "کفارہ" ہی ہے۔ 'کفارہ'، 'میگھ ملہار' کی طرح صرف ادبی تجربہ نہیں ہے، بلکہ ایک سچا تجربہ ہے، ایک روح کا تجربہ۔ ویسے "میگھ ملہار" بھی میں نے CALCULATINGLY اور COLD BLOODEDLY نہیں لکھا، اسے بھی ایک کیف اور سرشاری میں ڈوب کر لکھا تھا۔ البتہ اس افسانے میں آگے چل کر، جیسا کہ آپ نے لکھا ہے، LEARNING اور CREATIVITY میں توازن قائم کرنا مشکل ہو گیا۔ "دیپک راگ" جس میں نے اس احساس کے ساتھ نہیں لکھا کہ مجھے "نثر" پر لکھنا چاہیے۔ یہ افسانہ تقسیم سے چند مہینے پہلے لکھا گیا تھا، جب میں اکیس بائیس سال کی تھی، اس وقت نثر کا کوئی واضح تصور میرے ذہن میں نہیں تھا۔ یہ احساس تو بہت بعد میں ہوا تھا کہ نثر کے گہرے تصور کے بغیر کوئی گہرا ادب پیدا نہیں ہو سکتا، جب منٹو پر کام کرنے لگی تھی اور اس سلسلے میں بہت سی کتابیں اور تنقیدی مضامین پڑھے تھے۔ اور وہ بات کہ میں نثر کو چھوتے ہوئے ڈرتی

علہ یہی لفظ لکھا ہے

'نمو' ہمارے فرانسیسی دوست نے بتائی ہیں۔ ۱۹۶۰ء میں کہی تھی! لہٰذا ان سب باتوں کا اثر تو اس وقت تھا ہی نہیں جب میں نے "دیپک راگ" لکھا تھا۔ یہ سب باتیں مجھے اس وقت سوجھتی ہیں جب میں اپنے افسانوں کا جائزہ لینے بیٹھتی ہوں۔ افسانہ لکھتے وقت شعوری طور پر میں سب کچھ پلان کر کے نہیں لکھتی۔

نادم ہونے کی بھی آپ نے ایک ہی کہی۔ جب آپ نے یہ سب کچھ سچائی سے محسوس کر کے لکھا ہے تو اس میں نادم ہونے کی کیا بات ہے؟ ویسے میں ان زود حس قسم کے ادیبوں میں سے نہیں ہوں جو ذرا سی بھی تنقید کا برا مان جاتے ہیں۔ جب میں خود ہی نقاد ہوں تو اپنی تحریروں پر دوسروں کی تنقید کو بھی برداشت کر سکتی ہوں۔

"اجنبی" کا یا کسی اور کتاب کا ترجمہ میں نہیں کر رہی۔ جن دنوں میں "اجنبی" کا ترجمہ کر رہی تھی مجھے یہ معلوم ہوا کہ ایک اور مکتبے والے کسی اور صاحب سے اس کا ترجمہ پہلے ہی کرا چکے ہیں۔

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

مکرر: آپ سے ایک درخواست کرنی تھی۔ "فنون" کے لیے احمد ندیم قاسمی صاحب کو میں نے پیاسٹرناک پر ایک مضمون بھیجا ہے۔ یہ مضمون جو پاسٹرناک پر کتابچے کا ایک حصہ ہے انگریزی میں ہے۔ ندیم صاحب نے لکھا ہے کہ وہاں کون اچھا ترجمہ کر سکیں گے۔ میں نے آپ کا نام تجویز کیا کہ آپ کا انگریزی EXPRESNOIS بھی بہت اچھا ہے اور آپ ترجمہ بھی بہت اچھا کرتے ہیں ویسے یہ زیادتی ہے کہ میں آپ کو اپنے مضمون کے ترجمے کے لیے کہوں۔ لیکن اگر فرصت ہو تو ازراہ کرم ادھر توجہ فرمائیے گا۔ ویسے اب میں نے تہیہ کر لیا ہے کہ انگریزی میں نہیں لکھوں گی۔

۸- ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی -۳
۱۲ اگست ۱۹۶۲ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب

کل ہی مجھے "فنون" ملا۔ اس میں آپ کا ترجمہ پڑھا۔ ترجمہ واقعی بہت اچھا ہوا ہے، بالکل ترجمہ نہیں معلوم ہوتا۔ پاسٹرناک والے مضمون میں کافی مشکل الفاظ اور EXPRESSION تھے، جنھیں آپ نے بڑی

سلاست سے اردو میں منتقل کر دیا ہے ۔

اس ترجمے کے لیے میں ذاتی طور پر آپ کی ممنون ہوں ۔ جب میں نے آپ سے گزارش کی تھی، تو مجھے پوری امید نہ تھی کہ آپ ترجمہ کرنا قبول کریں گے ۔

میں نے محمد سلیم الرحمٰن اور سلیم الرحمٰن دو نام دیکھے ہیں، اور دونوں شاعر ہیں ۔ اس سے بڑا CONFUSION ہوتا ہے ۔ میں پہلے یہ سمجھتی رہی تھی کہ یہ آپ ہی ہیں اور کبھی کبھی اپنے نام کے آگے سے محمد نکال دیتے ہیں ۔ پھر معلوم ہوا کہ اسی نام کے دو آدمی ہیں ۔

آپ کی عنایت کے لیے مکرر شکریہ

اور آپ مع الخیر ہوں گے ۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

۸، ایف گپتا مینشن

نزد پلازا

کراچی ۔ ۲

۷ ستمبر ۱۹۶۲ء

مکرمی سلیم الرحمٰن صاحب، آداب

آپ کا خط مل گیا تھا، شکریہ

کاش مجھے پہلے ہی علم ہوتا کہ آپ ترجمہ کریں گے ۔ ترجمے کے سلسلے میں میرا پاسترناک والا آدھا کتابچہ گم ہو گیا ۔ میں پاسترناک کے مطالعے کے مختلف حصے "سویرا" یا "نصرت" کو بھیجنا چاہتی تھی، لیکن ان دنوں مجھے علم نہ تھا کہ اس کا ترجمہ کون کرے گا ۔ میں نے بنکاک سے حنیف رامے صاحب کو اس سلسلے میں خط بھی لکھا تھا ۔ چوں کہ ان سے کوئی جواب نہیں ملا، میں نے سوچا شاید ترجمے کے سلسلے میں دقت ہو ۔ پاکستان واپس آئی تو ایک مدیر صاحب مجھ سے یہ کہہ کر مضامین لے گئے کہ وہ ان کا ترجمہ کرا کے SERIES میں اپنے رسالے میں شائع کریں گے ۔ یہ مضامین ٹائپ نہیں ہوئے تھے اور میری تحریر میں تھے، اس پر مستزاد انہیں میں نے فیئر تک نہیں کیا تھا، یونہی فسٹ ڈرافٹ کر کے دے دیئے تھے ۔ یہ میں نے سخت غلطی

اب انہوں نے مضامین مختلف لوگوں کو ترجمے کے لیے دیے۔ لیکن نہ وہ مضامین ہی چھپے نہ مجھے واپس گئے۔ عرصے بعد پتہ چلا کہ مضامین کھو گئے ہیں۔

اس طرح پیاسٹرنک پر سارا کتابچہ ہی بیکار گیا۔ اور اب دوبارہ لکھنے کی ہمت نہیں! بس یہ حصّہ میرے پاس رہ گیا تھا جسے ٹائپ کروالیا تھا۔ خصوصیت سے ایک CHAPTER کھو جانے کا مجھے بہت ہی افسوس ہے، جو ڈاکٹر ژواگو کی ہیروئن لاریسا سے متعلق تھا۔ بیس صفحات کا مضمون تھا۔

فسٹ ڈرافٹ " LARISSA AS MARY MAGDALENE OR THE FEMININE PRINCIPLE

سونپ دینے کی غلطی جو کی تھی اس کا یہ خمیازہ بھگتنا پڑا۔ اب اس کا اور بھی زیادہ افسوس ہو رہا ہے کہ میں نے CHAPTER ٹائپ کروالیے ہوتے تو ایک ایک کرکے ان کا ترجمہ کرنے پر شاید آپ رضامند ہو جاتے۔

'SCINTILLA' کا سالنامہ جس میں میرا افسانہ "THE ATONEMENT" شامل ہے، عرصہ ہوا حنیف رامے صاحب کو بھجوا چکی ہوں۔ آپ ان سے لے کر پڑھ لیں۔ PASTERNAK والا یہ مضمون بھی اسی رسالے کے تازہ پرچے میں شائع ہوا ہے لیکن اس میں سے انہوں نے نوبل پرائز CONTROVERSY والا حصّہ کاٹ دیا ہے۔

میں پندرہ کو پنڈی جا رہی ہوں۔ شاہین کی وہاں تبدیلی ہو گئی ہے اور وہ کوئی چار ماہ سے وہیں ہیں لہٰذا اس خط کا جواب جلد دیجیے گا، تاکہ مجھے پنڈی جانے سے پہلے یہیں مل جائے

امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

چند حواشی

ٹھیک یاد نہیں کہ کس پرتگالی ناول کے بارے میں دریافت کیا تھا۔ اغلب یہی ہے کہ برازیل کے یوکلی دیس داکن کے ناول OS SERTOES کا پتا کیا ہوگا

"اجنبی" کا ترجمہ اگر ممتاز شیریں کرتیں تو خوب ہوتا۔ جیسا کہ خط سے ظاہر ہے یہ معلوم ہونے پر کہ کوئی "اور صاحب (غالباً جناب بشیر چشتی) ناول کا پہلے ہی ترجمہ کر چکے ہیں۔ انہوں نے اپنا کام ادھورا چھوڑ دیا۔ نامکمل ترجمے کا مسودہ شاید ان کے کاغذات میں موجود ہو۔

پتا نہیں کون ستم ظریف مدیر تھے جنہوں نے پاسترناک پر کتابچے کے ساتھ یہ ظالمانہ سلوک کیا۔

(م. س)

محمود ایاز کے نام

۸۔ ایف گپتا میانشن
نزد پلازا سینما
کراچی ۳
۵. جنوری ۱۹۶۳ء

بھائی ایاز۔ آداب
نیا سال اور نئی زندگی مبارک۔

خدا کرے آپ کی ازدواجی زندگی طویل، خوشگوار اور کامیاب ہو۔

میں آپ کو اس سے پہلے خط نہ لکھ سکی۔ پچھلا مہینہ خاصا HECTIC رہا۔ بچوں کے بائیر سینئر کیمبرج کے امتحانات ختم ہی ہوئے تھے کہ شاہین کی ڈھاکہ تبدیلی ہوگئی۔ ان کے جانے کی تیاریاں شروع ہوئیں، پھر ان کے جانے کے بعد بچوں کے لاہور بھیجنے کی باری آئی۔ اب تین چار دن ہوئے پرویز، گل ریز ایف سی اور گورنمنٹ کالج لاہور میں داخلہ لینے کے لیے لاہور جاچکے ہیں، اور شاہین کو ڈھاکے گئے کوئی تین ہفتے ہوگئے۔ میں یہاں اکیلی رہ گئی ہوں۔ تبدیلی عارضی ہے لہٰذا ہم نے گھر SHIFT کرنا مناسب نہ سمجھا۔ میں یہیں رہوں گی۔ البتہ دو تین ہفتہ وہاں جاکر مشرقی پاکستان کی سیر کر آؤں گی۔

صادق بھائی نے بھی لکھا ہے کہ وہ بھی آپ کی شادی میں شریک نہ ہوسکے جس کا انہیں افسوس ہے۔
ہاں ایک بات.... میں صادق بھائی کو اپنی کتاب 'میگھ ملہار' نہیں بھیج سکی، حالاں کہ کتاب ان کے نام معنون کی ہے۔ بات یہ ہوئی کہ پبلشرز نے مجھے چند ہی کاپیاں دی تھیں، جو چند رسالوں کو ریویو کے لیے بھجوا دیں اب ناشر کہتے ہیں کہ مزید کاپیاں وہ پیپر بیک میں دیں گے، اور پیپر بیک ایڈیشن شائع ہونے میں ابھی دیر ہے لہٰذا بڑی مہربانی ہوگی اگر آپ اپنی جلد صادق بھائی کو عاریتاً دے سکیں یا کم از کم انہیں کتاب ہی بتا دیں۔ میں نے انہیں لکھا تھا کہ کتاب ان کے نام معنون ہے۔

لیکن اس پر تبصرہ لکھنے کے بعد آپ انہیں "سنگم جہاد" عاریتاً عنایت کریں۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ کتاب ان کے پاس چلی جائے اور ان کے پاس سے کہیں اور CIRCULATE ہوتی رہے اور آپ کو واپس دیر سے ملے یوں بھی تبصرہ اسی نمبر میں ہو جانا چاہیے۔ ایک تو آپ کا یہ نمبر بہت اچھا ہے۔ (بیدی کی تین کہانیاں !)۔ دوسرے زیرِ ترتیب نمبر کے آنے تک۔ تو بہت دیر ہو جائے گی، اور یہ خاص نمبر تو اب تیار ہی ہے۔ اس میں تبصرہ کی گنجائش نکل سکتی ہے، اگر آپ تبصرہ لکھ کر غلام حسین کے ہاتھ بھجوا دیں۔ میں جانتی ہوں یہ زیادتی ہے۔ آپ بھی موزوں مناسب ہیں اور ایسے میں، میں آپ کو تبصرہ لکھنے کا 'خشک' اور غیر دلچسپ کام سپرد کر رہی ہوں۔

خط کے جواب کا انتظار رہے گا۔ جواب فوراً دیجیے گا۔ کیونکہ میں ہفتہ عشرہ میں غالباً ڈھاکہ چلی جاؤں گی۔

غلام احمد اور غلام حسین کب واپس آ رہے ہیں؟ والد صاحب کی خدمت میں آداب۔

فقط مخلص

ممتاز شیریں

---

3 GULFISHAN
BAYLEY ROAD,
DACCA 2

بھائی ایاز صاحب۔ آداب

عرصہ ہوا آپ سے کوئی خط نہیں آیا، اور نہ "سوغات" کی کوئی خبر ملی۔ یہاں تو لوگ یہی کہنے لگے ہیں کہ 'سوغات' بند ہو گیا۔ خدا نہ کرے کہ بند ہو۔

ادھر ہم یہاں مشرقی پاکستان آ گئے۔ شاہین کی یہاں عارضی تبدیلی ہوئی تھی ڈھاکہ میں کوئی چار ماہ سے ہیں، اب ہفتہ عشرہ میں ہم ان شاء اللہ کراچی جائیں گے یا شاید پنڈی۔ لہٰذا اس خط کا جواب کراچی کے پتے پر دیں۔ لیکن جواب ضرور بضرور دیں۔

"سوغات" کا خاص نمبر کب تک نکل آئے گا؟ کیا اس میں کامو کے دو ناولٹوں کے ترجمے شریک ہیں؟ 'THE FALL' اور OUTSIDER کے ترجمے' محمد عمر میمن صاحب کہہ رہے تھے کہ انہوں نے 'سوغات' کے لیے بھیجے ہیں۔ ان میں صرف 'THE FALL' کا ترجمہ 'سوغات' میں شامل ہوگا یا دونوں؟ میرے لیے یہ جاننا ضروری ہے۔ ازراہِ کرم ضرور مطلع کیجیے گا۔

ان کی جانب التفات نہیں کیا تھا۔

یقین جانیئے میں نے 'سوغات' کے اس پرچہ کے لیے بورخیس کا ایک اور افسانہ جو مجھے 'زخم کا ہلال' سے زیادہ پسند تھا، ترجمہ کرنا چاہا تھا۔ لیکن ہوا یہ کہ 'ENCOUNTER' کا وہ پرچہ ہم ایک دوست سے مانگ لائے تھے انہیں ضرورت ہوئی تو پرچہ انہوں نے واپس مانگ لیا۔ دوسرا یہ کہ مجھے غلام حسین کی باتوں سے اور ثنا اللہ (نیا دور) کے کہنے سے یہی اندازہ ہوا تھا کہ 'سوغات' کے خاص نمبر کی کتابت عرصہ ہوا مکمل ہو چکی ہے اور اب اس میں کوئی گنجائش نہیں۔ آپ کا اشتہار بھی 'نقوش' میں پہلے دیکھا تھا کہ پرچہ تیار ہے۔ اور پھر ہم ڈھاکہ چلے گئے۔

اگر اب بھی گنجائش ہو، تو ایک چیز بھیج رہی ہوں۔ ایک مختصر سا انگریزی مضمون جو مجھ سے پطرس بخاری نے لکھوایا تھا۔ وہ ایک کتاب مرتب کر رہے تھے جس کے لیے انہوں نے دنیا بھر کے فلسفیوں، سائنس دانوں اور ادیبوں وغیرہ سے اس قسم کے تاثرات طلب کیے تھے۔ اس سلسلے میں انہوں نے مجھے بھی لکھا تھا۔ پھر نہیں معلوم اس کتاب کا کیا ہوا شاید کتاب مرتب ہونے سے پہلے ہی پطرس بخاری صاحب وفات پاگئے۔

میں جانتی ہوں کہ آپ بے حد مصروف ہیں، لیکن مضمون چھوٹا سا ہے۔ اگر مریم زمانی ایاز ترجمے کے لیے تھوڑا سا وقت نکال سکتی ہوں، تو پھر ان کے سپرد کر دیجئے۔ اونا مونو کی کہانی کا ترجمہ انہوں نے بہت اچھا کیا تھا۔

ہم بے ٹھکانہ ہو کر رہ گئے ہیں ابھی ڈھاکہ سے واپس آئے اور اب پنڈی پوسٹنگ ہو گئی ہے۔ بہرحال کراچی ہی میں رہوں گی۔ آپ جواب اسی پتے پر دیں۔

"میگھ ملہار" پر آنے والے تبصرے کے لیے بہت ممنون ہوں۔ میرے افسانوں کے بارے میں آپ کی رائے سے مجھے پورا اتفاق ہے کہ یا تو پہلے تین افسانے (انگڑائی، آئینہ، گھنیری بدلیوں میں) دل کو لگتے ہیں یا پھر 'کفارہ'۔ یہ اس لیے کہ یہی افسانے دل سے نکلے بھی ہیں۔

والد صاحب کی خدمت میں تسلیمات، مریم ایاز کو سلام شوق۔ شاہین آپ کو سلام کہتے ہیں

امید آپ بخیر ہوں گے

نیاز کیش

ممتاز شیریں

آپ نے ازراہِ عنایت وعدہ فرمایا تھا کہ 'سوغات' کے اس خاص نمبر میں 'میگھ ملہار' پر تفصیلی مضمون لکھیں گے۔ آج کل یہ کتاب خوب CONTROVERSIAL ہو رہی ہے۔ مضامین لکھے جا رہے ہیں۔ مظفر علی سید کے اس مضمون کے علاوہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے 'سات رنگ' کے سالنامے کے لیے بہت تفصیلی مضمون لکھا ہے۔ 'نیا دور' میں سلیم احمد ایک طویل مضمون لکھ رہے ہیں۔ آدم جی پرائز کے لیے یہ کتاب RUNNER UP رہی۔ اور یہ تو آپ کو معلوم ہی ہوگا کہ بہترین افسانے کا انعام 'کفارہ' کو ملا۔ اس اعزاز میں آپ بھی شریک ہیں، کیونکہ 'کفارہ' کی پیش کش کے ذمے دار آپ ہیں۔ اس افسانے کو آپ نے جس طرح سمجھا ہے اور جن موزوں الفاظ میں اس کی شرح و بسط کی ہے وہ آپ ہی کا حصہ ہے۔ یوں تو اہلِ ذوق میں سے جس کسی نے بھی اس افسانے کو پڑھا ECSTASY کا اظہار کیا۔

'نصرت' میں مظفر علی سید صاحب کے مضمون کا تراشہ بھیج رہی ہوں۔ یوں مضمون زوردار لکھا ہے لیکن 'کفارہ' کو وہ سمجھ نہیں پائے ہیں۔ اب 'کفارہ' کا VINDICATION آپ کے ہاتھ میں ہے۔ آپ 'سوغات' کے اس پرچے میں مضمون لکھیے (ورنہ بہت دیر ہو جائے گی) اور اس طرح کا مضمون کہ 'حرفِ آخر' ثابت ہو!

آپ کے پریس کا کیا حال ہے؟

والد صاحب کیسے ہیں؟ ان کی خدمت میں میرا آداب اور مریم زمانی صاحبہ کو سلام پہنچا دیں۔ شاہین سلام کہتے ہیں۔ امید آپ مع الخیر ہوں گے۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں

۸۔ الیف گپتا مینشن

نزد پلازا
کراچی ۳
۹ مئی ۱۹۶۳ء

بھائی ایاز، آداب

چند دن ہوئے ہم کراچی واپس آ گئے ہیں۔ آپ کا عنایت نامہ ملا۔ بہت بہت شکریہ۔ آپ کی شکایت بجا ہے کہ میں نے 'سوغات' کے خاص نمبر کے لیے کچھ نہیں بھیجا تھا۔ لیکن یہ شکایت مجھ سے سب رسالوں کے مدیروں کو ہے۔ بہت سوں نے مجھ سے یہ گلہ کیا تھا کہ میں نے "سوغات" کو بیک وقت دو اہم چیزیں دی تھیں اا

۸۔ ایف گپتا مینشن
نزد پلازا
کراچی ۳
۲۸ اگست ۱۹۶۳ء

ایاز بھائی، آداب

کل باشو بھائی یہاں پہنچے۔ ان سے آپ لوگوں کی خیریت معلوم ہوئی، اور یہ سن کر خاص طور پر اطمینان ہوا کہ آپ کے والد صاحب بہت خوش ہیں۔

آپ کا خط بہت دن ہوئے ملا تھا۔ یہ اطلاع پہلے ہی مل گئی تھی کہ آپ نے "سوغات" کے خاص نمبر کے لیے 'میگھ ملہار' پر تفصیلی ریویو کیا ہے۔ بہت بہت شکریہ

میں ان دنوں کافی پریشانی اور مصروفیتوں میں گھری رہی۔ باشو بھائی میسور ہو آئے ہیں۔ ان سے آپ کو معلوم ہوا ہوگا کہ ہمارے والدِ محترم کا انتقال ہو گیا۔ ادھر شاہین کی پنڈی تبدیلی ہو گئی۔ اور وہ مئی میں چلے گئے۔ ابھی ایک مہینہ ہوا پرویز اور گریز چھٹیوں میں یہاں آئے ہیں۔ پندرہ دن بعد وہ بھی چلے جائیں گے۔ اس کے بعد شاید میں بھی پنڈی چلی جاؤں۔

گریز کو باہر بھیجنے کے سلسلے میں بھاگ دوڑ لگی رہی اب وہ ۱۱ ستمبر کو لندن جا رہے ہیں۔ یوں جب میں اکیلی تھی اس دوران میں کافی چیزیں لکھنے کا موقع ملا، لیکن ان میں سے کوئی بھی ایسی نہیں کہ 'سوغات' کے لیے بھیج سکوں۔ دیباچے ہی دیباچے ہیں۔ ایک 'اپنی نگریا' کے نئے ایڈیشن کا دیباچہ' دوسرے میرے انگریزی COLLECTION کا دیباچہ اور تیسرے ایک COLLECTION کا دیباچہ جو میں نے ابھی مرتب کیا ہے۔ یہ انتخاب فسادات اور ہجرت سے متعلق تحریروں کا ہے۔ اس کے علاوہ بس 'ادب لطیف' کے جوبلی نمبر کے لیے ایک سوالنامے کے جوابات لکھے۔

اب میں متوقع بزرگی ہوئی ہوں۔

سنا ہے بیدی بنگلور آئے تھے!

والد صاحب کی خدمت میں آداب۔ مریم زمانی کو سلام مسنون۔

مخلص

ممتاز شیریں

فرمے کا آخری صفحہ یعنی سولہواں صفحہ کاتب کے پاس رہ گیا ہے۔ لہٰذا مسودے کے آخری دیکھ لی تصحیح نہ ہو سکی۔ کتابت کی تصحیح کے بعد از راہ کرم یہ مکمل افسانہ[1] آپ مجھے پھر بھجوائیں تاکہ اس کے "میگھ ملہار" شامل ہونے سے پہلے میں ایک نظر اور غور سے دیکھ لوں۔

ترجمہ واقعی بہت اچھا ہوا ہے۔ بہت بہت شکریہ۔

نیاز کیش

ممتاز شیریں (نومبر ۱۹۶۱ء)

[1] "کفارہ" - مرحوم کی خواہش پر اس کا انگریزی سے ترجمہ میں نے کیا تھا اور یہ افسانہ پہلی بار "سوغات" میں (دسمبر ۱۹۶۱ء) شائع ہوا۔ اور "میگھ ملہار" میں شامل ہے۔ کتابت کے بعد کاپیاں تصحیح کے لیے ممتاز شیریں کو بھجوائی گئی تھیں۔ یہ نوٹ تصحیح شدہ کاپیوں کے ساتھ آیا تھا۔

محسن خاں

زہرا

زہرا نے برقع کی نقاب ذرا اوپر سرکائی تو وہ چیزیں جو اسے دھندلی دھندلی بے آب سی نظر آرہی تھیں حقیقی ڈزائنوں اور خوبصورت رنگوں کے ساتھ واضح طور پر نظر آنے لگیں۔ بڑی بڑی سی بارونق پارکیں، اونچی اور شاندار عمارتیں جن کی بلندی پر نگاہ ڈالنے کے لیے اسے پیچھے کی طرف جھکنا پڑتا۔ چمکتی ہوئی گاڑیاں جنھیں عورتیں اور لڑکیاں بھی چلا رہی تھیں۔ ایک لڑکی سبک رفتاری کے ساتھ اسکوٹر چلاتی ہوئی زہرا کے رکشے کے قریب سے اس طرح گزر گئی جیسے کوئی چڑیا پروں کو پھیلاتی اور سمیٹتی ہوئی فضا میں گم ہو گئی ہو۔ لڑکی کے تراشیدہ بال شانوں پر اس لو کی طرح پھڑپھڑا رہے تھے جو تیز ہوا میں چراغ سے الگ ہونے کے لیے بے چین سی ہو جاتی ہے اور خوبصورت لباس اس کی پشت پر کسی پرچم کی طرح لہرا رہا تھا۔ زہرا کو ماموں کی بات یاد آگئی۔ وہ اکثر کہا کرتے۔

"اب پہلے والا زمانہ نہیں رہا، کہ لڑکیاں چہار دیواری میں قید ہو کر بیٹھ جائیں۔ اب لڑکیاں زندگی کی دوڑ میں مردوں کے شانہ بہ شانہ کام کر رہی ہیں۔"

زہرا کی نظروں کے سامنے ایسی انوکھی چیزیں بھی آئیں جو اس نے پہلے نہیں دیکھی تھیں —— اک خواب سا تھا جس کا تسلسل ٹوٹ ہی نہیں رہا تھا۔ وہ تو ایک ایک چیز کو ٹھہر ٹھہر کے، غور سے دیکھنا چاہتی تھی مگر یہ اس کے اختیار میں کہاں تھا۔

جب رکشا تنگ راستے سے نکل کر کشادہ سڑک پر آیا تو اس نے دیکھا۔ ایک پارک میں خوب بڑا سا پنکھا لگا ہوا ہے جس کے لمبے لمبے پر آہستہ آہستہ چکر کاٹ رہے ہیں۔ اس نے نقاب سے دونوں آنکھیں باہر نکالیں اور خوشگوار حیرت کے ساتھ اس جہازی پنکھے کو دیکھنے لگی۔ پھر جمیل کی طرف استفہامیہ نظروں سے دیکھ کر جوشِ مسرت کے ساتھ دبے لہجے میں چیخی۔ "ہائے بھائی جان، اتنا بڑا پنکھا!"

جمیل نے ذرا رُخ بدل کر ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھا تو وہ سمجھ گئی کہ بھائی جان کو میرا اس طرح

جھکنا اچھا نہیں لگا۔ اس نے نقاب چہرے پر برابر کی اور سہم کر بیٹھ گئی ــــــ "بے وقوف" ذرا توقف کے بعد جمیل نے کہا "تم کو بولنا کب آئے گا؟"

اسے جمیل کی تنبیہہ پر ناگواری کا احساس ضرور ہوا مگر اس قدر بھی نہیں کہ وہ حسب معمول پرانی نوشک کے دھاگوں کی طرح ایک سے دوسری اور دوسری سے تیسری بات نکالتی چلی جاتی اور ذہن کو اس قدر پراگندہ کر بیٹھتی کہ چار راو رُ ٹہ کر بیٹ رہنے کو جی چاہنے لگتا۔ وہ جانتی تھی کہ "بے وقوف" جمیل کا تکیۂ کلام ہے غصّے کی تو بات ہی اور تھی وہ تو اکثر چھوٹی چھوٹی سی باتوں پر ٹوکتے وقت کہہ دیا کرتے "بے وقوف"! مگر ان کی ادائیگی کے انداز سے اس کا مفہوم بدل جایا کرتا۔ بعض وقت وہ اس خطاب کو کسی تیکھے جملے میں ٹانک دیا کرتے "تجھے کچھ نہیں آئے گا" یا "تو کچھ نہیں سمجھے گی" وہ اس تلخ کلامی اور پشیمانی کو بُرمسکرا دیتی لیکن جب تکان میں ڈوبی ہوتی تو ذراسی تلخی بھی اسے دیر تک بدمزا کیے رکھتی۔

"میں ہمیشہ بے وقوف اور ناسمجھ رہوں گی" اس نے سوچا۔

"ایک جوان لڑکی کو اپنے جوان بھائی سے اس طرح جھک کر بات نہیں کرنا چاہیئے، اور پھر یہ بھی کوئی بات ہوئی ــــــ یہاں تو جانے کتنی چیزیں ایسی ہوں گی جن کے بارے میں مجھے کچھ نہیں معلوم بھائی جان مجھے ان سب چیزوں کے بارے میں کہاں تک بتلائیں۔ یہ سب باتیں تو مجھے خود ہی سوچنا چاہیئے کہ کیا بات پوچھنے والی ہے اور کیا نہیں ــــــ بھائی جان مجھے کتنا ڈانٹتے رہتے ہیں اس کے باوجود میں ایسی حرکتیں کیوں کر بیٹھتی ہوں"

بس یوں بھی وہ اک نادانی کر بیٹھی تھی۔

جس وقت وہ کھڑکی کے پاس بیٹھی باہر کے مناظر دیکھ رہی تھی بے خیالی میں نقاب چہرے پر سے اُٹھ کر پشت کی طرف ہو گئی۔ جمیل نے شاید اس کا کھلا ہوا چہرہ دیکھ لیا تھا اس کی طرف جھک کر سخت لہجے میں انہوں نے کہا۔ "کھڑکی کے پاس بیٹھنے کا بہت شوق ہے" ــــــ وہ جمیل کا مدعا سمجھ گئی تھی لہٰذا اس نے جلدی سے چہرہ ڈھانپ کر نقاب کا سرا احتیاط سے تھام لیا تھا لیکن چہرہ چھپانے کے باوجود اسے ایسا لگ رہا تھا کہ جیسے وہ تمام مسافروں کے سامنے بے پردہ ہو گئی ہو۔ ایک تو بس میں وہ اکیلی برقع والی تھی جس کی وجہ سے سب لوگ کنکھیوں سے اس کی طرف دیکھ رہے تھے دوسرے یہ خیال کہ "اگر بھائی جان کی بات کسی نے سُن لی ہو گی تو وہ کیا سوچے گا۔ یہی نا کہ بھائی جان مجھے اس طرح ڈانٹتے ڈپٹتے رہتے ہوں گے اور یہ کہ میں برقع مارے باندھے اوڑھتی ہوں۔

مجھے اس کھلی ہوئی کھڑکی کے سامنے بیٹھنا ہی نہیں چاہیے تھا۔" کھڑکی کا شیشہ بھی نہیں تھا جسے کھینچ کر وہ ہوا کو اندر آنے سے روک دیتی۔ جمیل کی اس گھرکی کے بعد وہ دیر تک تاسف اور شرمندگی کے احساس میں مبتلا رہی۔ لیکن پھر ہمیشہ کی طرح یہ کیفیت اس کے بالوں میں کہیں چھپ گئی۔

"اسے WIND TURBINE کہتے ہیں۔" جمیل نے کہا "اس سے بجلی بنتی ہے۔"

اس نے کنکھیوں سے جمیل کی طرف دیکھا۔ "بھائی جان نے اب اتنی دیر کے بعد جواب دیا۔ اگر وہ پہلے ہی بتا دیتے تو کیا ہو جاتا ——؟ بھلا پنکھے سے بجلی کیسے بنتی ہوگی؟ پہلے تو بجلی سے پنکھا چلتا تھا اور اب پنکھے سے بجلی بنے گی —— اللہ میاں نے بھی کیا کیا چیزیں بنائی ہیں۔ اس کا کارخانہ بہت بڑا ہے۔" اسے ابا کی بات یاد آ گئی۔

ایک شاندار عمارت کی پیشانی پر بڑی سی رنگین تصویر جھومر کی طرح آویزاں تھی۔ تصویر کے نیچے انگریزی میں کچھ لکھا ہوا تھا "شاید یہ سینما ہال ہے۔" زہرا نے سوچا۔ عمارت کے باہر ایک طرف مرد قطار اندر قطار کھڑے تھے دوسری طرف عورتیں —— جب رکشا اس عمارت کے قریب سے گزرا تو اس نے اس بڑی سی رنگین تصویر کو غور سے دیکھنے کی کوشش کی۔ تصویر واضح بھی نہیں ہو سکی تھی کہ اس نے منہ پھیر لیا۔ سیاہ نقاب کے پیچھے اس کا چہرہ سُرخ ہو گیا۔ اس سے پہلے اس نے صرف ایک بار ایسی تصویر دیکھی تھی۔ وہ جمیل کا بستر تہہ کر رہی تھی جیسے ہی اس نے تکیہ اٹھایا ایک تصویر زمین پر گر گئی۔ تصویر دیکھ کر اس کا دل کتنی زور زور سے دھڑکنے لگا تھا۔ اس نے لرزتے ہاتھوں سے تصویر تکیہ کے نیچے رکھ دی تھی اور انتہائی عجلت میں بستر تہہ کر کے اُلٹے پیروں کمرے سے نکل بھاگی تھی۔ اس واقعے کے بعد وہ کئی دنوں تک جمیل سے نظریں چراتی رہی۔ جیسے وہ تصویر جمیل کے نہیں بلکہ خود اس کے تکیہ سے برآمد ہوئی ہو۔

"یہ اتنا بڑا سا فوٹو چوراہے پر کس لیے لگایا گیا ہوگا؟" اس نے سوچا۔

"جب چوراہے پر ایسا فوٹو لگا ہے تو سینما ہال کے اندر جو فلم دکھلائی جاتی ہوگی وہ کیسی بیہودہ ہوتی ہوگی کون دیکھتا ہوگا یہ سب ——؟" اس نے کنکھیوں سے جمیل کی طرف دیکھنے کی کوشش کی جمیل اس وقت کسی اور طرف دیکھ رہے تھے۔ "اگر رکشا اتنی تیزی سے آگے نہ بڑھ جاتا تب بھی اس فوٹو کو نہ دیکھتی۔ بھلا میں کیوں دیکھنے لگی ایسے بے ہودہ فوٹوؤں کو۔

"جب عذرا دوسری بار سسرال سے لوٹی تھی تو اس نے زہرا سے بتایا تھا کہ ایک ایسی فلم

ہے جس میں کچھ نہیں چھپایا جاتا ، سب کچھ دکھلا دیا جاتا ہے ۔"

"کیا تم نے وہ فلم دیکھی ہے ؟ " زہرا نے عذرا سے پوچھا تھا۔

"ہاں ـــــ کیوں نہیں ، کئی بار دیکھی ہے ۔" عذرا نے اتنی آسانی کے ساتھ بتا دیا تھا جیسے کوئی بات ہی نہ ہو ، جیسے کہہ رہی ہو ' ہاں ، میں آئینہ دیکھتی ہوں ۔"

پھر عذرا فلم کی تفصیل بتانے لگی مگر زہرا تاب نہ لا سکی ، عذرا سے ہاتھ چھڑا کے منہ چھپاتی اور ہچکتی جھجکتی کمرے میں چلی گئی ۔ اس وقت اس کا دل زور زور سے دھڑک رہا تھا اور بدن کا ایک ایک عضو جیسے اسے شرمسار کر دینے کے لیے بے چین ہو گیا تھا ۔"

زہرا کو عذرا کی باتیں سچ نہیں معلوم ہوتیں ۔ وہ سوچتی ـــــ عذرا اپنی باتوں کو کچھ دار بنانے کے لیے ایسی باتیں بھی کر جاتی ہے جو شاید کسی کے گمان میں بھی نہ ہوں ۔ زہرا کا شعور ان باتوں کو قبول تو نہ کرتا مگر اس کے لاشعور میں ایک نامعلوم سی کسک باقی رہ جاتی جو آہستہ آہستہ بے چینی یا خواہش کی صورت اختیار کر لیتی ـــ

کلیجے میں اُبال سا اٹھا ۔ اس نے نقاب منہ میں ٹھونس کر سانس روک لیا ۔ جمیل کے پاس بیٹھ کر اور اتنی بھیڑ سے گزرتے ہوئے کھانسنا اسے اچھا نہیں لگا ۔ مگر وہ سانس کب تک روکے رہتی یہ اس کے اختیار میں کہاں تھا ۔ کھانسی آ ہی گئی ۔ حلق سے کلیجے تک زہر سا پھیل گیا ۔ صبح فجر کی نماز کے لیے جب اس نے ٹھنڈے پانی سے وضو کیا تھا تو کھانسی کا ایک طویل دورہ پڑا تھا ۔ پھر دیر تک کھانسنے کے بعد اس نے تھوکا ، تو مرے ہوئے کلیجی جیسی پھٹک زمین میں چمٹ گئی تھی ۔ اس نے پھٹک کو مٹی کی تہہ میں چھپا دیا تھا ، اور بستر پر پڑ کر دیر تک ہانپتی رہی تھی ۔ اماں نے سلام پھیر کر آواز دی تو وہ جلدی سے اٹھ گئی تھی تاکہ اماں اس کی کیفیت بھانپ نہ لیں ۔

" اماں نے کتنی جلدی روانہ کر دیا تھا ، صبح صبح چلی جاؤ ورنہ چہل پہل شروع ہو جائے گی اور جو بھی ملے گا وہ یہی پوچھے گا ـــــ بہن کو کہاں لیے جا رہے ہو ۔ جیسے بہن نہ ہوئی چھکڑے کی بکری ہو گئی ۔"

بعد میں وہ کسی چیز کو غور سے دیکھ ہی نہ سکی ۔ کھانسی کے دوران اس نے جن چیزوں کی جھلکیاں دیکھیں وہ دھندلی اور تھرتھراتی ہوئی معلوم ہوئیں ۔

"خیر اگر واپسی پر شام نہ ہو گی تو انھیں دوبارہ دیکھ لیں گے ۔" اس نے سوچا ۔

رکشا ایک موڑ پر رک گیا ۔ یہ ایک صاف ستھرا علاقہ تھا ۔ یہاں خاموشی تھی مگر گاؤں کی سی خاموشی نہیں بلکہ ایک باوقار خاموشی ۔ کشادہ بنگلے ، پورٹیکو میں کھڑی ہوئی قیمتی گاڑیاں ـــــ سرخ

پھولوں کی قبا پہنے ہوئے گل مہر کے درخت ــــــ جیسے یہ سب اسی خاموشی کے اہتمام کے لیے تھا. ذرا دُور ہٹ کر ایک اونچی سی عمارت تھی ۔ انتہائی اونچی عمارت ــــــ اس نے سر اُٹھا کر اس بلند و بالا عمارت کو آخری انتہا تک دیکھنے کی کوشش کی "اف اتنی اونچی" اس نے خوشگوار حیرت کے ساتھ سوچا ۔"اس کی آخری منزل پر جا کر کتنی دُور تک دیکھا جا سکتا ہوگا. مگر ــــــ" اسے تعجب ہوا، "اس پر لوگ کس طرح چڑھتے ہوں گے ؟ کیا انھیں ڈر بھی نہیں لگتا ہوگا ؟ بارشیں ہوتی ہیں، اتنی تیز تیز آندھیاں آتی ہیں اور یہ گرتی نہیں ؟" پھر ذرا توقف کے بعد اس نے سوچا: "کب تک کھڑی رہے گی ؟ ایک نہ ایک دن تو گر ہی جائے گی"

جمیل نے رکشا والے کو پیسے دیئے پھر اس کی طرف دیکھتے ہوئے کہا۔ "اب اترو گی یا رکشے پر ہی بیٹھی رہو گی"

وہ دھم سے کود پڑی ۔ برقعہ پہیے روں میں الجھ گیا۔ رکشے کا ہینڈل نہ پکڑ لیتی تو منہ کے بل گر جاتی ۔ جمیل ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے کلینک میں داخل ہو گئے ۔ برآمدے کی سیڑھیوں پر احتیاط کے ساتھ قدم رکھتی ہوئی وہ بھی کلینک میں داخل ہوئی۔

"یہاں بیٹھ جاؤ" جمیل نے ایک خالی کرسی کی طرف اشارہ کیا۔ وہ سعادت مندی کے ساتھ جلدی سے بیٹھ گئی، کہ رکشے پر جو غلطی ہوئی تھی اس کی تلافی ہو جائے ۔ جمیل نے اندر جا کر کمپاؤنڈر سے کوئی بات کی پھر اس سے یہ کہہ کر باہر چلے گئے کہ ابھی آتا ہوں ۔ اس نے لمبا سا سانس لیا اور کرسی کی ٹیک لگا لی ــــــ کلینک میں زیادہ تر عورتیں، لڑکیاں اور بچے بیٹھے تھے ۔ ان میں بعض کی سمٹی ہوئی جسامت، مدقوق چہرے اور حلقوں سے جھانکتی ہوئی بڑی بڑی بے آب آنکھیں بیماری کا پتہ دے رہی تھیں لیکن بعض کی بیماری ظاہر نہیں ہو رہی تھی ۔ ایک تندرست عورت جو شاید کسی مریض کو لے کر آئی تھی، منہ پر رومال رکھے اس طرح بیٹھی تھی جیسے ذرا سی بے احتیاطی سے بیماری اس کے منہ میں داخل ہو جائے گی۔ کنارے کی کرسیوں پر بیٹھے ہوئے مرد اخبار پڑھ رہے تھے ۔ دو تین برآمدے میں ٹہل رہے تھے ۔"عورتیں ایک جگہ قرار کے ساتھ بیٹھی رہتی ہیں مگر مرد لوگ نہیں بیٹھ پاتے ــــــ کس قدر گرمی ہے ۔" اس نے سوچا. پیشانی اور کنپٹیوں پر پسینہ جمع ہو کر چیونٹیوں کی طرح رینگتا ہوا گردن کی طرف آتا اور گردن میں لپٹے ہوئے دوپٹے میں جذب ہو جاتا، اس نے نقاب سے پسینہ پونچھا تو اس کا جی بُرا ہو گیا۔

"نقاب میں کیسی بو آ رہی ہے ۔ برقع بہت دنوں سے دُھلا بھی تو نہیں ۔ آخر کوئی کہاں،

تک دھوئے، کیا کیا کرے ۔ ویسے ہی روزانہ اتنا کام دھندا ہوتا ہے کہ آندھی روگ آجاتا ہے۔ اماں بیچاری میرا کتنا ہاتھ بٹاتی ہیں۔ جب سے بیماری ظاہر ہوئی ہے کوئی ایسا کام نہیں کرنے دیتیں جس سے تکلیف بڑھ جائے۔ وزن تو اٹھانے ہی نہیں دیتیں۔ میں نے سل اٹھائی نہیں کہ وہ آنکھیں پھاڑ کے چیخیں ـــــــ "آخر تم چاہتی کیا ہو؟ یہ بیماری اور اتنی بڑی سل ـــــــ جاڑوں بھر اماں نے مجھے برتن نہیں دھونے دیئے اسی لیے تو ہاتھوں کی جلد پہلے سے کچھ اچھی ہو گئی ہے مگر ان کی سختی اور پیلاہٹ روز بہ روز بڑھتی ہی جا رہی ہے ۔"

اس نے ہاتھ نقاب کے اندر کر کے غور کیا۔ چھپکلی کے پیٹ کی سی پیلی پیلی انگلیاں اسے اچھی نہیں لگیں ۔

"جب عذرا کی شادی ہوئی تھی اور اس کے ہاتھوں میں مہندی لگی تھی تو اس کے گدرائے ہوئے ہاتھوں کی انگلیاں کتنی اچھی لگ رہی تھیں۔ جو بھی لڑکی آتی اس کے ہاتھ ضرور دیکھتی۔ اب اس نے ناخن بڑھا لیے ہیں اور ان میں طرح طرح کی نیل پالش لگائے رہتی ہے ۔ میں ناخن بڑھاؤں تو میرے گھر میں کوئی میرے ہاتھ کا پانی بھی نہ پیئے ۔ ناخن تو خیر بڑھانا بھی نہیں چاہیے، کھانا پینا سب مکروہ ۔ عذرا آٹا تک گوندھتی ہے اور سب لوگ اس کی پکائی ہوئی روٹی کھاتے ہیں۔ اس کی تو خیر بات ہی دوسری ہے وہ تو پتہ نہیں کیا کیا کرتی ہے ۔ شادی سے پہلے بھی وہ کتنی آزادی کے ساتھ رہتی تھی ۔ جو جی چاہتا پہنتی اوڑھتی، جس کے گھر جانے کو جی چاہتا چلی جاتی ۔ ان باتوں پہ ہنستی رہتی جن پہ نہیں ہنسنا چاہیے ـــــــ مگر اس کے گھر میں کوئی کچھ نہیں کہتا۔ عادل سے اس کی کتنی لڑائیاں ہوتی تھیں مگر وہ ہار نہیں مانتی تھی، اپنی بات منوا کے ہی چھوڑتی۔ شادی کے بعد ذرا بدل گئی ہے مگر اب بھی گھر آتی ہے تو کوئی نہ کوئی ہنگامہ کھڑا کر دیتی ہے ۔"

اور اک اس کا گھر تھا کہ جیسے گھر نہ ہوا مدرسہ ہو گیا۔ ذرا سی لغزش ہوئی نہیں کہ ڈانٹ پڑی۔ کسی طرف سے اماں کی آواز آتی ۔

"زہرا دوپٹہ ٹھیک کرو ۔"

کبھی ابا پیار بھرے لہجے میں کہتے ۔ "بیٹی اتنی زور زور سے نہ بولا کرو، آواز کا پردہ بھی لازم ہے ۔"

کبھی جمیل جھنجھلاتے "بے وقوف ــــ تجھے سمجھ کب آئے گی"!

خفگی کسی سے ہے اور غصہ اس پر اُتر رہا ہے۔ زہرا کیا تھی بیچاری تھی کہ جس کے پاس سے گزری وہ ڈر ڈر پھٹ پھٹ کرنے لگا۔ ابا تو خیر اپنی مصروفیتوں اور ذمہ داریوں میں اکثر اسے بھول جاتے مگر جمیل تو جیسے اس کی پاسبانی کے لیے ہی پیدا ہوئے تھے۔

"یہاں کیوں کھڑی ہو ــــ، اتنی تیز تیز کیوں چلتی ہو ــــ، دروازے پر قدم نہ رکھ دینا ــــ بے وقوف!"

جب سے جمیل کو ملازمت مل گئی تھی وہ صبح شہر چلے جاتے اور رات گئے لوٹتے۔ اس درمیان اسے اک اطمینان کا سا احساس رہتا، مگر کچھ دنوں کے بعد عدیل پر پُرزے نکالنے لگا۔ وہی جمیل کی سی خاصیتیں اس میں بھی پیدا ہوتی جا رہی تھیں۔ حالانکہ عدیل زہرا سے دو برس چھوٹا تھا لیکن وہ اس پر حاوی رہتا۔ عدیل کی بے جا باتوں پر وہ اکثر اس سے الجھ بیٹھتی مگر پیش نہ پاتی۔ ابا تو خیر اس کی حمایت کرتے مگر اماں عدیل کی ہاں میں ہاں ملاتیں ــ" ٹھیک ہی تو کہتا ہے۔ لڑکی ذات کو سختی میں نہیں رکھا جائے تو بے باجو ناچے گی۔ شکیلہ کو دیکھو ــ! زیادہ ڈھیل کا کیا نتیجہ نکلا۔ گھر والے آنکھوں پر پٹیاں باندھ کر بیٹھ سکتے ہیں مگر سسرال والوں کو کیا پڑی تھی جو وہ جا و بے جا برداشت کرتے! اور سچ پوچھو تو کوئی جان بوجھ کر مکھی نہیں نگلتا۔ اب مائیکے میں ایک بچے کے ساتھ پڑی سڑ رہی ہیں"۔

"اور ثریا باجی ــــ! وہ سوچتی۔" ثریا باجی کے ماں باپ نے تو انھیں بڑی سختیوں میں رکھا۔ وہ تو کبھی بے باجو، بے ناچیں۔ سسرال میں سب کی خوب خدمتیں کیں۔ ہوں سے توں نہیں کی، پھر ــ! ثریا باجی میکے میں پڑی کیوں سڑ رہی ہیں؟

پہلے ثریا باجی کتنی اچھی لگتی تھیں، جیسے اللہ میاں نے انہیں اپنے ہاتھ سے بنایا ہو۔ جب ہنستی تھیں تو لگتا تھا جیسے اُجالا سا ہو گیا ہو اور اب ہنستی ہیں تو لگتا ہے جیسے ــــــ رو رہی ہوں۔

بے چاری ثریا باجی۔ اور ہاں" اسے خیال آیا۔ یہاں مکھیاں تو دکھلائی ہی نہیں دے رہی ہیں۔ اچھا ہی ہے جو نہیں ہیں۔ کمبخت ماری ہوتیں تو بیٹھنا دوبھر کر دیتیں۔ شہروں میں ہوتی بھی کم ہیں، پتہ نہیں کیوں۔ یہاں گندگی جو نہیں ہوتی۔ مچھر بھی نہیں ہوتے ہوں گے۔ یا ہوتے ہی ہوں گے، یہاں رہنے والے ہی جانیں۔ یہ لیجو" اسے ہنسی آگئی۔ ایک مکھی فرش پر بیٹھی ہاتھ مل رہی تھی۔

ایک آدمی ذرا ذرا دیر کے بعد اخبار کے صفحات پلٹتا اور کنکھیوں سے اس کی طرف دیکھ لیتا۔ اسے بڑی نفرت کا احساس ہوتا۔ "اب اس کی طرف دیکھوں گی ہی نہیں۔" اس نے سوچا اور برآمدے سے باہر دیکھنے لگی۔

"جب کوئی مرد اس طرح گھور کے دیکھتا ہے تو جی چاہتا ہے کمبخت کی آنکھیں پھوڑ دوں۔

پتہ نہیں بھائی جان کہاں گئے؟ یہاں اتنی گرمی میں بیٹھ کر کرتے بھی کیا۔ کسی پیڑ کے نیچے کھڑے سگریٹ پی رہے ہوں گے۔ اب وہ سگریٹ بہت پینے لگے ہیں۔ بہت دن پہلے جب بھائی جان چھپ چھپ کر سگریٹ پیتے تھے اور میں ان کے کمرے میں جاتی تھیں تو وہاں عجیب سی بساندسی آتی رہتی تھی۔ اور پھر ایک دن ان کا بستر نہاتے وقت ان کے تکیے کے نیچے سگریٹ کی ڈبیا ملی تھی۔ میں نے اسے سونگھا تھا تو کیسا جی متلانے لگا تھا۔ اس دن میں سمجھ گئی تھی کہ ان کے کمرے میں بساندسی کیوں بسی رہتی ہے۔ عذرا مجھ سے بھائی جان کے بارے میں پوچھا کرتی تھیں۔ کمرے میں کیا کرتے رہتے ہیں؟ سگریٹ پیتے ہیں کہ نہیں؟ ان کی کتابوں میں تم کو کبھی کسی لڑکی کا فوٹو تو نہیں ملا ــــــ؟ شروع میں اسے سب کچھ بتلا دیا کرتی تھی، مگر بعد میں جب اماں نے سختی سے منع کر دیا کہ گھر کی کوئی بات عذرا سے مت بتلایا کرو تو میں اس کے سوالوں پر یا تو چڑ جاتی یا غلط سلط جواب دے دیا کرتی۔ مگر عذرا کو جانے کیسے وہ سب باتیں خود بہ خود معلوم ہو جاتی تھیں جو مجھے بھی معلوم نہیں ہو پاتی تھیں۔ بہت دنوں تک تو مجھے یہ ہی نہیں معلوم ہو سکا تھا کہ وہ بھائی جان کے بارے میں کیوں پوچھا کرتی ہے، مگر دھیرے دھیرے ساری باتیں سمجھ میں آ گئیں۔ پھر بھائی جان بھی بدلنے لگے۔ پہلے عذرا گھر آتی تھی تو انھیں جیسے خبر ہی نہیں ہوتی تھی اپنے کام میں لگے رہتے تھے مگر بعد میں یہ ہوا کہ ادھر عذرا گھر میں آئی نہیں کہ بھائی جان کو پیاس لگنے لگی۔ وہ اپنے کمرے سے نکلتے، گھڑونچی کے پاس جا کر کٹورے میں پانی انڈیلتے۔ پانی کٹورے سے چھلک کر زمین پر ضرور گرتا اور گھڑے سے ایسی آواز پیدا ہوتی جیسے ٹوٹ گیا ہو۔ اماں باورچی خانے میں ہل بھی رہی ہوتیں وہیں سے چیختیں ــــــ گھر میں ایک کورا گھڑا بچا ہے اسے بھی ناپید کر دو۔ بھائی جان کو تو جیسے کچھ سنائی ہی نہیں دیتا۔ وہ کٹورا منھ میں لگاتے اور پلکوں کو خوب اوپر تک اٹھا کر عذرا کی طرف دیکھتے۔ اس وقت وہ ذرا سا پانی پیتے اور چھلکاتے زیادہ۔ پھر بچا ہوا پانی زمین پر چھپاک سے پھینک کر کٹورے کو گھڑے پر اوندھا کر خوب گہری سانس لیتے جیسے زیادہ پانی پی گئے ہوں۔ پھر بھائی جان کمرے میں جاتے وقت عذرا کو خوب غور سے دیکھتے۔ عذرا بھی خاموش ہو کر انھیں دیکھنے لگتی۔ میں انجان بن کر ادھر ادھر دیکھنے

لگتی۔ پھر اماں کی آواز آتی ـــــ "کہاں مر گئیں زہرا!" میں دوڑتی ہوئی اماں کے پاس جاتی۔ اماں مجھے گھور کے دیکھتیں اور کہتیں ـــــ اب تم کو دنیا جہاں کی کچھ خبر ہے کہ نہیں۔ میں جلدی جلدی کوئی کام کرنے لگتی۔ پھر اماں دبی زبان سے پوچھتیں ـــــ "عذرا کیا پوچھ رہی تھی؟"

"کچھ بھی نہیں" ـــــ میں جواب دیتی۔

پھر وہی کچھ بھی نہیں ـــــ وہ دانت پیس کے حلق سے آواز نکالتیں۔ اتنی دیر سے منہ جوڑے خاموش بیٹھی تھیں؟ پھر ہمیشہ کی طرح کہتیں ـــــ خبردار جو اس سے کوئی بات بتلائی چٹیے سے زبان کھینچ لوں گی۔"

اماں بھی خوب ہیں۔ بھلا میرے گھر میں ایسے کون سے خزانے چھپے ہوئے ہیں جن کے بارے میں عذرا سے بتلا دیتی اور ایسے کون سے راز تھے جن کے کھل جانے سے طوفان آجاتا ہاں ـــــ اب جو میرے سینے میں ایک راز پل رہا ہے وہ تو کسی سے بتلائے بغیر بھی اک نہ اک دن کھل ہی جائے گا۔"

کچھ دیر کے بعد حبیبؔ واپس آگئے۔ ان کے چہرے پر پریشانی کے آثار تھے جیسے وہ کسی تکلیف میں مبتلا ہوں۔ پشت پر ہاتھ باندھے وہ کچھ دیر تک ٹہلتے رہے۔ پھر زہرا سے ذرا اک فاصلے پر بیٹھ گئے۔ "بھائی جان میرے برابر والی کرسی پر بھی تو بیٹھ سکتے تھے۔" اس نے سوچا "عذرا کی شادی کے بعد بھائی جان زیادہ بجھے بجھے رہنے لگے ہیں۔"

اب کلینک میں چند مریض رہ گئے تھے۔ زہرا کو جس کی شکل سے نفرت سی ہو گئی تھی وہ آدمی جا چکا تھا اور وہ عورت بھی جا چکی تھی جس کی قمیص کے دامن پہ ریشم کی کڑھائی کا خوبصورت ڈزائن بنا ہوا تھا۔ زہرا نے اس ڈزائن کو مختلف زاویوں سے دیکھا تھا مگر فاصلے کی وجہ سے وہ سمجھ نہیں سکی تھی کہ ڈزائن مشین سے بنایا گیا تھا یا ہاتھ سے۔

"خیر" اس نے سوچا "گھر جا کے ویسا ہی ڈزائن بناؤں گی ضرور۔"

اک طویل جماہی سے اس کی کنپٹیاں جھنجھنا سی گئیں اور درد کی لہر جبڑوں کو چیرتی پھاڑتی گزر گئی۔

توبہ ہے۔ یہاں بیٹھے بیٹھے تو جیسے زندگی گزر جائے گی۔ کیسا جی گھبرا رہا ہے۔ صبح سے کچھ کھایا بھی "تو" نے کیا خطا کی تھی جو بے چارے کو اوپر ٹانگ دیا۔ ایک پیالی چائے کے ساتھ آدھی چپاتی کھا کے چل پڑی تھی۔ یہ بھی نہیں کہ بھائی جان کوئی چیز لے آئیں اور کہیں تم کو بھوک لگ رہی ہوگی۔ لیجیے کھائیے۔ بھائی جان کو

بھی تو بھوک لگ رہی ہوگی۔

باہر ہوا چل رہی تھی۔ اُونچے اور گھنے درختوں کی شاخیں اس طرح جھوم رہی تھیں جیسے انھیں خوب زور کی ہنسی آرہی ہو۔

"یہ گل مہر کے پیڑ ہیں۔" اس نے سوچا۔ "کتنے ڈھیر سارے پھول لگے ہیں ان میں۔ اور ایک پیڑ میرے گھر میں لگا ہوا ہے۔ گولہڑ کا پیڑ ـــــ کمبخت میں پھول جیسی نہ پتیاں۔ ٹنڈ منڈ۔ دن رات سڑے ہوئے گولہڑ ٹپکتے رہتے ہیں۔ کوے اور مینائیں ٹھونگتی رہتی ہیں۔ محلے کے لڑکوں کو بھی کہیں ٹھکانہ نہیں ملتا۔ جب نظر اٹھاؤ دیواروں پر اچکتے پھاندتے دکھلائی دیتے ہیں۔ جب تیز تیز ہوائیں چلتی ہیں تو کچے گولہڑ آآ کے کیسے بدن پر لگتے ہیں۔ جیسے کسی نے چٹکی لے لی ہو ـــ ابا کے جب گولہڑ لگتا ہے تو وہ بلبلا جاتے ہیں اور سر اوپر اٹھا کے کہتے ہیں ـــــــ گل مہر کے کرتو حرامی پن۔ بہت جلد تمھارا نام ونشان مٹا دوں گا۔ ابا کی اس بات پر سب کیسے منھ چھپا چھپا کے ہنستے ہیں۔"

اس نے نقاب سے پیشانی کا پسینہ پونچھا اور چہرے پر لٹکتی ہوئی بالوں کی لٹ اُوپر کرتے ہوئے سوچا۔

"میرے بال کتنے خشک اور سخت ہو گئے ہیں۔ سردیوں میں اماں نہانے نہیں دیتی تھیں۔ اب گرمیاں آگئی ہیں۔ روز نہایا کروں گی۔ کس قدر حبس ہے۔"

اس کا جی چاہا برقع اتار کے کنارے رکھ دے اور پنکھے کے نیچے ٹھنڈے فرش پر بیٹھ کر خوب لمبے لمبے سانس لے کر پھیپھڑے ہوا سے بھر جائیں۔

"کبھی کبھی اس برقع سے کس قدر الجھن ہونے لگتی ہے جیسے کوئی سزا بھگت رہے ہوں۔ جب عذرا کی شادی ہوگئی تو اس نے برقعہ اتار کے سات تہوں میں رکھ دیا، اور اب ایسی دندناتی پھرتی ہے جیسے کبھی برقعہ اوڑھا ہی نہ ہو، اس گلی سے اُس گلی۔ اُس گلی سے اِس گلی۔ کوئی اس کو ٹوکتا بھی نہیں۔ ٹوکتے تو اپنی بہو بیٹیوں کے شجرے نکلوائے۔ کوئی مجھ سے کہے برقعہ اُتار دو تو میں کبھی نہ اُتاروں۔ بدن کے ابھاروں کو سب کے سامنے اُچھالتی پھروں ـــــ ؟ توبہ ہے۔ مجھے تو سوچ کر ہی شرم آتی ہے۔"

اب کے کمپاؤنڈر نے نام پکارا تو زہرا کے سامنے بیٹھا ہوا ایک نوجوان چونک کر کمپاؤنڈر کی طرف دیکھنے لگا۔ دوسرا آدمی اُٹھ کر اندر چلا گیا۔ نوجوان کرسی کی پشت پر سر ٹیک کر دوبارہ اونگھنے لگا۔ اب وہاں جمیل اور زہرا کے علاوہ یہی مدقوق نوجوان رہ گیا تھا۔ جو انتظار کی شدت سے مزید سوکھتا جا رہا تھا۔

"اگر بھائی جان قریب نہ بیٹھے ہوتے تو ذرا دیر کے لیے نقاب اوپر کر لیتے۔ کچھ تو منھ میں ہوا

گئی۔ ایسے سوکھے سڑے مردوں کے سامنے نقاب پلٹ دینے میں کیا ہرج ہے ـــــ ایک بار ماموں نے کہا تھا۔ اب برقعے کا رواج ختم ہوتا جارہا ہے۔ جبھی میں نے تو اپنی کسی بیٹی کو برقعہ نہیں اڑھایا" اور اب کون اڑھاتا ہے۔ دنیا کہاں سے کہاں پہنچ گئی۔ لڑکیاں نوکریاں کر رہی ہیں، پولیس اور فوج میں بھرتی ہو رہی ہیں اور ایک آپ لوگ ہیں کہ اپنی بیٹیوں کو برقعوں میں لپیٹ بیٹھے ہیں۔"

"جی ہاں ـــــ نوکریاں کر رہی ہیں، پولیس اور فوج میں بھرتی ہو رہی ہیں اور کیا کیا کر رہی ہیں کچھ یہ بھی خبر ہے آپ کو ـــــ؟" ابا نے چڑ کر کہا۔

"آپ لوگ تو ہمیشہ برے پہلو پر ہی نظر رکھتے ہیں ـــــ ماموں نے کہا۔

"ہاں ہاں، ٹھیک ہے، ہم لوگ جو بہتر سمجھتے ہیں وہی کرتے ہیں۔ آپ اپنی بیٹیوں کا برقعہ اتار دیجئے چاہے ننگا نچائیے، میری بیٹی جس طرح رہ رہی ہے اسی طرح رہے گی" ابا نے خوب غصے سے ماموں کی طرف دیکھ کر کہا۔

"میں اپنی بیٹیوں کو ننگی نچاتا ہوں ـــــ؟" ماموں کی آواز حلق میں پھنس گئی۔

"اور نہیں تو کیا" بھائی جان کو بھی غصہ آگیا "آپ کون ہوتے ہیں ہمارے معاملات میں دخل دینے والے؟"

"جمیل تم خاموش رہو" اماں نے منہ پر انگلی رکھ کے آہستہ سے کہا۔

"کیوں خاموش رہوں" بھائی جان نے زور سے کہا تو اماں خاموش ہو گئیں۔ وہ کبھی بھائی جان سے زبان نہیں لڑاتی تھیں کہ جوان لڑکوں سے زبان لڑانا اپنی عزت خاک میں ملانا ہے۔ ماموں خاموشی کے ساتھ چلے گئے۔ وہ دن اور آج کا دن انہوں نے میرے گھر میں قدم نہیں رکھا۔ اب کی عید میں بھی نہیں آئے۔ اماں نے جاکے معافی تک مانگی مگر وہ یہی کہتے رہے ـــــ اپنی بیٹیوں کو ننگی نچانے والے شریف گھرانوں میں نہیں جایا کرتے ـــــ جب ماموں گھر آتے تھے تو کتنا اچھا لگتا تھا۔"

کمپاؤنڈر نے زہرا کا نام پکارا تو اس کے دل کی دھڑکن تیز ہو گئی اور بدن تھرتھرانے لگا۔ جیسے اکثر نیند میں چونک کر تھرتھرانے لگتا تھا، اور دل کی دھڑکن تیز ہو جایا کرتی تھی۔ پسیجے ہوئے پیروں میں سینڈ پھاتی ہوئی وہ جمیل کے ہمراہ ڈاکٹر کے چیمبر میں گئی۔

"بھائی جان بیٹھ جائیں تو میں بھی بیٹھوں۔" اس نے سوچا۔

"بیٹھئے!" ڈاکٹر نے کرسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے انتہائی نرمی کے ساتھ کہا۔ وہ کرسی پر بیٹھ گئی۔

ڈاکٹر کے قریب ایک خوبصورت لڑکی بیٹھی تھی۔ لڑکی کے نقش و نگار ڈاکٹر کے نقش و نگار سے مشابہ تھے۔ دونوں نے استفہامیہ نظروں سے اس کی طرف دیکھا۔

"نقاب اُوپر کرلو" جمیل نے کہا۔ اس نے نقاب ہٹادی۔

"جی"؟ ڈاکٹر جمیل سے مخاطب ہوا۔

جمیل نے اس کی بیماری سے متعلق کچھ باتیں اپنے طور پر بتائیں لیکن بعض باتیں ایسی تھیں جو وہ نہیں جانتے تھے مثلاً سینے میں کس طرح کا درد ہوتا ہے۔ کس وقت زیادہ درد ہوتا ہے، رات کو نیند کتنی دیر میں آتی ہے۔ آتی بھی ہے یا نہیں۔ صبح سے شام تک خون کی کتنی پھٹکیاں نالی میں بہہ جاتی ہیں، کھانے کا مزا کیسا ہوتا ہے اور ———— بہت سی باتیں، جو دوسرا نہیں بتا سکتا تھا، سوائے اس کے جو خود اس کیفیت میں مبتلا ہو۔

"اب یہی دیکھو" اس نے سوچا۔ "بھائی جان بتا رہے ہیں کہ بیماری کا سلسلہ ایک سال پہلے شروع ہوا تھا مگر بیماری کو ڈیڑھ سال ہوگئے"

"آپ بتایئے" ڈاکٹر نے زہرا سے کہا۔

"اب میں بھائی جان کے سامنے کیسے بتلاؤں" وہ الجھن میں پڑ گئی۔

"ہاں، ہاں، کہیئے" ڈاکٹر نے تسلی دی۔

وہ خود کو سنبھال سنبھال کر، اکھڑے لہجے میں حال بتانے لگی۔ بعض کیفیات ایسی تھیں جن کے اظہار سے وہ خود قاصر تھی۔

حال سننے کے بعد ڈاکٹر اس کے پاس آکر معائنہ کرنے لگا۔ معاون لڑکی بھی اس کے قریب آگئی۔ معائنہ کے دوران معاون لڑکی کے استفسار پر ڈاکٹر اسے انگریزی میں جواب دیتا رہا۔

"آپ کے گھر میں کسی کو ٹی بی ہے"؟ ڈاکٹر نے جمیل سے پوچھا۔

"جی نہیں" جمیل نے جواب دیا۔

"خاندان میں کسی اور کو ..."؟

"نہیں، کسی کو بھی نہیں" جمیل نے جواب دیا۔

"بھائی جان کو یاد ہی نہیں" زہرا نے سوچا "دادی کو شاید ٹی بی ہی تو تھی جبھی تو رات دن کھانستی رہتی تھیں اور سوکھ کے کانٹا ہو گئی تھیں"

"اس سے پہلے کسی کو کنسلٹ کیا تھا؟" ڈاکٹر نے پوچھا۔

"جی ہاں" جمیل نے بتایا۔ "قصبہ کے ایک سرکاری اسپتال میں کچھ دن علاج کیا تھا"

ڈاکٹر نے معاون لڑکی کی طرف دیکھا پھر دونوں کے چہروں پر تمسخر آمیز مسکراہٹ بیدار ہوئی۔

"جب کیس بگڑ جاتا ہے تو آپ لوگ پیشنٹ کو لے کر شہر کی طرف بھاگتے ہیں" ڈاکٹر نے درشت لہجے میں کہا۔ "فی الحال کچھ دوائیں لکھ رہا ہوں یہ کھلائیے ایکسرے اور بلڈ رپورٹ لے کر ایک ہفتہ کے بعد آئیے گا۔ ان کو لانے کی ضرورت نہیں"

"ڈاکٹر صاحب! یہ پرہیز نہیں کرتی" جمیل نے کہا۔

ڈاکٹر نے چشمہ کے اوپر سے جھانک کر زہرا کی طرف دیکھا "کیوں بی بی! آپ پرہیز نہیں کرتیں"؟

وہ شرما گئی۔

ٹھیک ہے، پرہیز نہیں کرتیں تو نہ کیجئے مگر دوا ضرور کھائیے ـــــ دوا تو کھائیں گی"؟

"جی" اس نے سر کو جنبش دی۔

"پرہیز بھی کر لیجئے، تو جلدی ٹھیک ہو جائیے گا" ڈاکٹر انتہائی نرمی کے ساتھ پرہیز سے متعلق ہدایات دینے لگا۔

ڈاکٹر کا اس انداز سے باتیں کرنا اور ہدایات دینا اسے اچھا لگا، جیسے وہ باتیں نہ کر رہا ہو بلکہ لوری دے رہا ہو۔

"یہ بالکل ماموں جان کی طرح باتیں کرتے ہیں" اسے ماموں جان یاد آگئے۔

کلینک سے باہر نکلنے کے بعد جمیل ٹھٹھک کر رک گئے "تم باہر چلو میں آتا ہوں" انہوں نے زہرا سے کہا، اور اندر چلے گئے۔ وہ باہر آ کر گل مہر کے پھول دیکھنے لگی۔ سرخ پھولوں سے لدی ہوئی گل مہر کی شاخیں تیز ہوا سے اسی طرح جھوم رہی تھیں۔

کچھ دیر کے بعد جمیل باہر آگئے۔ اس نے استفہامیہ نظروں سے ان کی طرف دیکھا۔ جمیل کا چہرہ تردّد

سے بوجھل تھا۔

"بھائی جان مجھے یہاں چھوڑ کے ڈاکٹر کے پاس کیوں گئے تھے ــــــ؟"

اس نے سوچا۔" شاید کچھ پوچھنے گئے ہوں گے۔" ڈاکٹر نے پتہ نہیں ان سے کیا بتلایا ہوگا"

کلینک سے کیا ریٹری جاتے وقت وہ اک تشویش میں مبتلا رہی۔ بس یہی خیال کہ ڈاکٹر نے پتہ نہیں بھائی جان سے کیا بتلایا ہوگا۔ آخر کچھ دیر کے بعد اس نے پوچھ ہی لیا۔" ڈاکٹر صاحب کیا کہہ رہے تھے؟"

"کچھ نہیں۔" جمیل نے اطمینان کے ساتھ جواب دیا۔" کہہ گئے کہ ایکسرے اور خون کی رپورٹ دیکھنے کے بعد ہی کچھ بتا سکے گا۔ اب ایک ہفتے کے بعد پھر آنا پڑے گا۔" جمیل نے خودکلامی کے انداز میں کہا۔

وہ جمیل کے جواب سے مطمئن نہیں ہوئی۔ ہمیشہ کی طرح اک خیال اسے دیر تک پریشان کرتا رہا۔

جب کمپاؤنڈر نے اس کی انگلی میں پن چبھوئی تو تشویش کا احساس تکلیف کی تہہ میں اتر گیا۔ اس نے انگلی پر نظر ڈالی۔ کمپاؤنڈر اس کی انگلی سے اس طرح خون نچوڑنے کی کوشش کر رہا تھا جیسے کوئی بکری کے تھن سے دودھ دوہ رہا ہو۔ اس نے منہ پھیر لیا۔ جمیل سہارا نہ دیتے تو وہ چکرا کے گر جاتی۔ خون دینے کے بعد وہ کرسی پر بیٹھ گئی۔ جمیل نے اس کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر اسپرٹ لگائی۔ جمیل کے ہاتھوں کے نامعلوم سے مس نے اس کے بدن میں جھرجھری سی پیدا کر دی۔

"میں لگا لوں گی۔" اس نے کہا۔ جمیل نے اسے پھریری دے دی۔ وہ آہستہ آہستہ انگلی پر اسپرٹ لگانے لگی۔

کمپاؤنڈر دوبارہ اس کے پاس آیا۔ "اندر آیئے۔" اس نے کہا۔ وہ جمیل کے ہمراہ دوسرے کمرے میں گئی۔

"یہ ہٹا دیجیے۔" کمپاؤنڈر نے برقعہ کی طرف اشارہ کیا۔ اس نے سوالیہ نظروں سے کمپاؤنڈر کی طرف دیکھا۔

"برقعہ اتار کے مجھے دے دو۔ ایکسرے ہوگا۔" جمیل نے کہا۔

اس نے بدحواسی کے ساتھ برقعہ اتار کے جمیل کی طرف بڑھا دیا۔"دوپٹہ بھی دے دو۔"

اس نے پسینے سے بھیگا ہوا دوپٹہ گردن سے کھول کر جمیل کو دے دیا۔ جس وقت وہ ایکسرے مشین کے سامنے بے دست و پا کھڑی تھی، جمیل دیوار پر آویزاں کیلنڈر دیکھ رہے تھے۔ ان کے ہاتھ پشت

کی طرف تھے۔ دوپٹے کا ایک سرا ان کے ہاتھ سے چھوٹ کر پنکھے کی ہوا سے فرش پر اس طرح تھرتھرا رہا تھا جیسے نزع کی کیفیت میں مبتلا ہو۔

ایکسرے مشین آپریٹر نے اک بے نیازی کے ساتھ اس کے ہاتھ برابر کرتے ہوئے کہا۔ "بس اسی طرح کھڑی رہیے گا"

اس نے نظریں جھکا لیں اور اس طرح ساکت ہو گئی جیسے بے روح بدن تابوت میں رکھ دیا گیا ہو۔

"اماں بیماری سے زیادہ ان باتوں سے گھبراتی ہیں اسی لیے تو معمولی بیماریوں کو خاطر میں نہیں لاتیں۔ نانی تو اتنا گھبراتی تھیں کہ کبھی اسپتال ہی نہیں گئیں۔ بڑھاپے میں ان کو کیسی کیسی تکلیفیں اٹھانی پڑیں۔ تخت پر بیٹھ رہی تھیں ٹانگ میں کیل لگ گئی۔ پوری ٹانگ سڑتی چلی گئی۔ سب نے لاکھ کہا کہ کسی ڈاکٹر کو دکھلا دو۔ مگر نہیں مانیں، الٹے مشورہ دینے والوں کا منھ نوچ لیتیں ـــــ تم لوگ مجھے بے غیرتی کا جامہ پہنانا چاہتے ہو؟ غیر مردوں کو ٹانگیں دکھلاؤں؟ نا بابا نا ـــــ یہ دن دکھلانے سے پہلے خدا مجھے اٹھالے تو اچھا ہے ـــ ماموں بہت دنوں تک حال کہہ کہہ کر دوا لاتے رہے۔ مگر ٹھیک ہونا تھا نہ ہوئیں۔ اور ایک دن بیماری انہیں لے کر چلی گئی۔ سب لوگ کہتے ہیں نانی کو ہڈی کی ٹی بی ہو گئی تھی۔ یہ ہڈی کی ٹی بی کیسے ہو جاتی ہے؟ اور تو اور سنا ہے عورتوں کے سینے میں کینسر کی گلٹیاں پڑ جاتی ہیں اور ان کے ابھار کاٹ دیئے جاتے ہیں۔ اے اللہ ہر عورت کو ایسی بیماریوں سے بچائیو!"

"سانس روک لیجیے" ایکسرے مشین آپریٹر نے کہا۔ اس نے جلدی سے سانس روک لیا۔

ایکسرے کرانے کے بعد جب وہ جمیل کے ہمراہ باہر آئی تو جمیل نے نامانوس سی نظروں سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا۔ "تم نے کبھی سینما ہال میں فلم دیکھی ہے؟"

اس نے جمیل کی طرف دیکھا۔ اس وقت ان کے چہرے پر شفقت آمیز مسکراہٹ تھی۔ اسے تعجب ہوا۔ "بھائی جان اس طرح پوچھ رہے ہیں جیسے مجھے جانتے ہی نہیں، بھلا میں نے سینما ہال میں فلم کہاں دیکھی۔ جب سے حاجی احمد چچا کے گھر میں ٹی وی آیا ہے، ایک آدھ بار تھوڑی بہت دیکھ لی ہے وہ بھی چھپ چھپا کر۔

"نہیں" اس نے جواب دیا۔

"دیکھو گی؟" جمیل کے لہجے میں حد درجہ نرمی اور آنکھوں میں اک عجیب طرح کی چمک تھی

اسے فلم دیکھنے کا ایسا شوق نہیں تھا بس اک اشتیاق سا تھا۔ ہم بھی دیکھیں کہ سینما ہال میں فلم کیسی لگتی ہے۔ اس کا جی چاہا کہ کہہ دے۔ ہاں دیکھوں گی۔ لیکن پھر خیال آیا "اماں نے چلتے وقت کتنی نصیحتیں کی تھیں، کہیں گھومنے نہ لگنا جو دیر ہو جائے۔ فرمائشیں نہ کرنے لگنا۔ اور دیکھو! انہوں نے بھائی جان سے کہا تھا ـــــ اسے بھیڑ میں اکیلے نہ چھوڑ دینا ـــــ ہاتھ پکڑے رہنا۔ اجالے اجالے لوٹ آنا۔ رات مت کرنا ـــــ دیر ہو جائے گی تو اماں بہت خفا ہوں گی۔ بھائی جان سے تو شاید کچھ نہ کہیں مگر میری خبر لیں گی، اور ابھی پہنچ کر برتن بھی تو دھونا ہیں۔ صبح جھاڑو نہیں دی تھی۔ اماں کو فرصت نہ ملی ہو گی جھاڑو دینے کی تو جا کر جھاڑو بھی دینا ہو گی اگر مغرب سے پہلے پہنچ گئے۔"

"کیا خیال ہے"؟ جمیل نے پوچھا۔

"دیر ہو جائے گی، اماں ڈانٹیں گی۔" اس نے کہا۔

"اماں سے کہہ دیں گے ڈاکٹر کے ہاں دیر ہو گئی۔" جمیل نے مسکراتے ہوئے کہا۔

"اوں ہُنہ۔" اس نے انکار کیا۔

"خیر، تمہاری مرضی۔" اچھا چلو کسی ریسٹورنٹ میں بیٹھ کر کچھ پیتے ہیں۔"

"کھانسی آئے گی۔" اس نے کہا۔

"ہوں، یہ تو ہے۔" جمیل نے کہا۔ "پھر تم خود بتاؤ کیا کھاؤ گی؟"

آج بھائی جان اتنی اپنائیت سے بات کیوں کر رہے ہیں۔" اسے حیرت کا احساس ہوا۔ "فلم بھی دکھلانا چاہتے ہیں۔ پہلے تو ایسے کبھی بات نہیں کرتے تھے۔ بہرحال ـــــ سچ تو یہ تھا کہ جمیل کی اس نرمی اور محبت نے اس کے باطن میں ایک ایسی کیفیت جگا دی تھی جس کے بعد بھوک کی خواہش رہ گئی تھی نہ پیاس کی۔ نقاب کے پیچھے اس کے خشک ہونٹوں کی پپڑیاں چٹکیں اور آنکھیں نمناک ہو گئیں۔

"کچھ بھی نہیں کھاؤں گی بس جلدی سے گھر چلئے۔" اس نے رقت آمیز لہجے میں کہا۔

"اچھا تو پھر تھوڑے سیب خرید لیتے ہیں، بس میں کھا لینا۔" جمیل نے کہا۔

اسے ہنسی آ گئی "اب میں بس میں سب سے چھپا کے سیب کھاؤں گی! ـــــ آج بھائی جان کتنے بدلے نظر آ رہے ہیں۔"

واپسی کے سفر میں جمیل نے کہا: "کھڑکی کی طرف بیٹھ جاؤ۔"

"اِدھر ہوا آ رہی ہے" اس نے کہا۔ حالانکہ اس وقت بڑا حبس تھا۔ اس کے انکار سے جمیل کے چہرے پر کسی قسم کا ردِ عمل ظاہر نہیں ہوا وہ اک اطمینان کے ساتھ کھڑکی کے پاس بیٹھ گئے۔

"یہ سیب پکڑ لو" انھوں نے پالی تھین اس کی طرف بڑھائی' اور سٹکنی دبا کر شیشے کا فریم اوپر چڑھا دیا پھر گرتا ان کے بٹن کھول کر کالرشٹ کی طرف اُچھال دیا ـــــــ منہ زور ہوا تو جیسے شیشے کے اس طرف پر تولے کھڑی تھی جھڑا مار کے اندر آ گئی۔

"بھائی جان جس راستے سے گئے تھے اسی راستے سے واپس آئے۔ وہی خوب اونچی سی عمارت ـــــ وہی بڑی سی پارک ـــــ گندی تصویروں والا سینما ہال ـــ آہستہ آہستہ چلتا ہوا بڑا سا پنکھا' اور ـــــ وہی سب چیزیں جو جاتے وقت دیکھی تھیں۔ اب کوئی مجھ سے کہے کہ ڈاکٹر کے ہاں اکیلی چلی جاؤ تو میں بڑے آرام سے چلی جاؤں گی۔ پہلے بس سے اتر کے رکشے پر بیٹھوں گی۔ رکشے والے سے کہوں گی ـــــ مجھے وہاں لے چلو۔ کہاں ـــــ؟ ہاں' نرالا ـــــ نگر۔ خوب اونچی سی عمارت کے پاس۔ پھر راستے میں سب چیزوں کو خوب غور سے دیکھتی رہوں گی۔ اگر کوئی چیز بھی کم ہوگئی یا کوئی نئی چیز نظر آگئی تو سمجھ جاؤں گی کہ رکشے والے کی نیت میں فتور آ گیا ہے۔ شور مچا دوں گی ـــــ پھر جب رکشا اس اُونچی سی عمارت کے پاس پہونچ جائے گا تو داہنے ہاتھ والی گلی میں ذرا دُور تلک پیدل چلوں گی۔ بھائی جان نے رکشے والے سے کسی اور رستے کی بات کی تھی۔ مگر وہ دور کا رستہ تھا' اسی لیے بھائی جان اس سے نہیں گئے تھے ـــــ مگر یہ سب سوچنا تو آسان ہے' کرنا بہت مشکل ـــــ شاید میں نہ جا سکوں۔"

جس وقت وہ لوگ بس سے اتر کے گاؤں کی طرف جا رہے تھے' سورج درختوں کی سبز شاخوں پر اٹکا ہوا تھا' اور پرندے بسیرے کے لیے اترنے لگے تھے۔ پرندوں کی چہچہاہٹ کے ساتھ زلزلے کی سی ملی آواز فضا میں گونج رہی تھی۔ اس نے نگاہ اوپر کی۔ دُور ـــــ آسمان کی طرف' سرمئی دھوئیں سے آڑی ترچھی شاہراہ سی بن گئی تھی۔

"چلو اچھا ہوا جو اجالے اجالے پہنچ گئے۔ اماں بھی خوش ہو جائیں گی" اس نے سوچا۔ "اب آتا دُور تلک پیدل چلنا پڑے گا۔ یہاں کے رکشے والے بھی کمبخت سورج ڈوبنے سے پہلے ہی چلے جاتے ہیں۔ آج ساری رات پنڈلیوں میں اینٹھن ہوگی' نیند نہیں آئے گی۔"

دھول سے اٹا ہوا' نشیب و فراز والا راستہ طے کرنے کے بعد جب وہ گندی نالیوں سے

بھائی ہوئی اپنی گلی سے گزر رہی تھی اچانک اک موڑ سے تمیزن بوا نمودار ہوئیں۔ بے نیازی کے ساتھ وہی پرانی چال چلتی ہوئی۔ تمیزن بوا کے سر پر بڑا سا تھال رکھا تھا۔ تھال پر ڈھکے ہوئے کامدار دوپٹے کے پلو ان کے شانوں پر جھول رہے تھے۔

تمیزن بوا نے تھال پر ہاتھوں کی گرفت مضبوط کی اور پلکیں خوب اوپر اٹھا کر اس کی طرف دیکھا اور وہ جمیل کے ہمراہ نہ ہوتی تب بھی تمیزن بوا اسے پہچان لیتیں۔

"سلام تمیزن بوا!" اس نے سلام کیا۔

"جیتی رہو" تمیزن بوا نے لرزتی کانپتی آواز میں دعا دی، پھر استفہامیہ نظروں سے اس کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا۔

"کہاں سے آئے رہی ہو!"

اس کا کلیجہ دھک سے ہو گیا کیا جواب دیتی، پس و پیش میں پڑ گئی۔ جمیل ذرا آگے بڑھ کر رک گئے تھے۔ انہوں نے ترچھی نگاہ سے تمیزن بوا کی طرف دیکھا اور درشت لہجے میں جواب دیا" کام سے گئے تھے"۔

تمیزن بوا ہڑبڑا گئیں، جاتے جاتے انہوں نے خود کلامی کے سے انداز میں کہا۔

"جمیرینہ بٹیا کی منگنی کا جوڑا لیے جائے رہی ہوں"

تمیزن بوا کے جانے کے بعد جمیل نے ترچھی نگاہ سے اس کی طرف دیکھا ــــــ سلام کرنے کی کیا ضرورت تھی" ــــــ وہ سہم گئی۔ ندامت کے احساس کے ساتھ اس نے سوچا۔

"بھائی جان صحیح کہہ رہے ہیں۔ مجھے سلام نہیں کرنا چاہیے تھا۔ خاموشی سے آگے بڑھ جاتی تو تمیزن بوا کو شاید پتہ بھی نہیں چل پاتا کہ برقع میں کون تھا مگر اب تو ...."

اسی وقت اماں نے انہیں دیکھ لیا۔ اطمینان سے ڈوبا ہوا لمبا سانس لے کر انہوں نے کہا۔

"خدا کا شکر ہے تم لوگ اندھیرا ہونے سے پہلے گھر آ گئے"۔

اس نے تیز قدمی کے ساتھ آنگن عبور کیا اور دالان میں پہنچ کر تخت پر ڈھے گئی۔ اماں جمیل کے پیچھے ان کے کمرے میں اس طرح گئیں جیسے کوئی انتہائی رازداری کی بات پوچھنے گئی ہوں۔

"اماں کو پہلے مجھ سے میرا حال پوچھنا چاہیئے تھا" اور وہ پہنچ گئیں بھائی جان کے پاس۔ اماں بھی بالکل ہولا ضبطا ہیں"

اتنی دور پیدل چلنے کی وجہ سے اس کی پنڈلیاں پھڑک رہی تھیں اور دل کی دھڑکن بڑھ گئی تھی۔ اس نے آنکھیں موند لیں کہ ذرا دیر کے لیے خود فراموش ہو جائے۔ لیکن تنہائی کے احساس نے اس کے ذہن کو بیدار کر دیا تھا وہ اک ذرا آنکھ موندتی کہ شہر کے ہنگامہ پرور راستوں میں دیکھی ہوئی چیزیں اور مختلف النوع آوازیں اس کے پپوٹوں کو جُدا کر دیتیں۔ "شہر میں کتنا شور تھا اور یہاں کیسی خاموشی ہے۔" اس نے سوچا۔

کچھ دیر کے بعد اماں حسن کے کمرے سے نکل کر ہوتے ہوتے اس کے پاس آئیں اور اک اضمحلال کے ساتھ آہستہ سے تخت پر بیٹھ گئیں۔

"برقعہ تو اتار دو، بہت گرمی ہے۔" اماں نے کہا۔ "تم نے صبح سے کچھ کھایا بھی نہیں ہوگا؟"

اس نے کوئی جواب نہیں دیا، آنکھیں کھولے اوپر دیکھتی رہی۔

"ان لوگوں کے ساتھ کہیں جاؤ تو کھانے پانی کو بھی ترسا دیتے ہیں، چائے بنا لاؤں؟ یا ایک پیالی دودھ پی لو؟"

"اوں ہونہہ" اس نے سر کو جنبش دی۔

اماں نے اس کی پیشانی پر اپنی ٹھنڈی ہتھیلی رکھی اور دم سادھ لیا۔

"حرارت ہوگئی ہے۔ دیکھو بخار بڑھ نہ جائے۔ ذمّہ داری کا کوئی احساس ہی نہیں۔ صاحبزادے دوا لانا ہی بھول گئے۔ بھتنے بھی یاد نہیں دلایا۔ آجاتی تو آج ہی سے شروع کر دیتیں۔ اب کل شام کو سے کے لوٹیں گے۔ پرسوں صبح سے کہیں جاکر شروع ہوگی ——— بالکل وہی عادتیں ہیں باپ کی جیسی۔ گھر میں مریض کا دم نکل رہا ہو اور وہ ہاتھ پہ ہاتھ رکھے بیٹھے رہیں گے۔"

"اب اماں دماغ کے کیڑے گرادیں گی۔" اس نے سوچا "یہ ذرا ذرا سی باتوں کو اتنا پھینٹتی ہیں اتنا پھینٹتی ہیں کہ بات کا بتنگڑ بنا دیتی ہیں۔ اسی لیے تو ابّا اور بھائی جان کی ڈانٹیں کھاتی ہیں۔"

مگر اس وقت اماں شاید اس کی بیماری کی وجہ سے، خاموش ہو گئیں۔ انہوں نے اس کی پیشانی پر پڑی ہوئی بالوں کی لٹ اوپر کی۔ دوپٹے سے پسینہ پونچھا، اور پائنتی سے پنکھا اٹھا کر جھلنے لگیں۔ سکون کے احساس سے اس کی آنکھیں مند گئیں۔ لیکن ذرا دیر کے بعد پنکھے کی رفتار آہستہ آہستہ سُست ہونے لگی۔ اس نے کنکھیوں سے اماں کی طرف دیکھا۔ اماں کی نظریں کہیں اور تھیں۔ ان کا چہرہ ایسا ہو گیا تھا جیسے وہ دیر کے بعد آگ کے سامنے سے اٹھی ہوں۔ آنکھوں کے ڈورے سُرخ ہو رہے تھے اور ہونٹ آہستہ آہستہ تھرتھرا

رہے تھے۔

اس وقت عدیل بال اچھالتا ہوا اک بے نیازی کے ساتھ گھر میں داخل ہوا۔ اماں کو زہرا کے پاس اس طرح بیٹھی ہوئی دیکھ کر ٹھٹھک گیا پھر آہستہ روی کے ساتھ تخت کے پاس آیا۔

"پانی پیوں گی۔" اس نے کہا۔

"بہن کو پانی دو۔" اماں نے گرفتہ آواز میں کہا۔

عدیل جلدی سے پانی لے آیا۔ "باجی پانی۔"

کورے گھڑے کا کھارا مگر ٹھنڈا پانی اس نے تین بار ٹھہر ٹھہر کے پیا پھر خالی گلاس عدیل کی طرف بڑھایا۔ "اور۔"

عدیل پھر اسی رفتار کے ساتھ جاکر پانی لے آیا۔ اس نے دوسرا گلاس بھی تین بار ٹھہر ٹھہر کے خالی کر دیا پانی سے پیٹ بھر گیا، مگر پیاس نہیں بجھی۔ وہ دوبارہ لیٹ گئی۔ اسی وقت ابا کھنکھارتے ہوئے آ گئے مخصوص انداز میں توازن کے ساتھ چلتے ہوئے، چھتری بند کرتے ہوئے انہوں نے کسی قدر تشویش کے ساتھ اس کی طرف دیکھا، پھر چھتری کو کھونٹی میں ٹانگ کر اس کے پاس آئے۔ وہ جلدی سے اٹھ کر بیٹھ گئی۔

"کیا بات ہے"؟ ابا نے پوچھا۔

"تھک گئی ہے۔" اماں نے اسی گرفتہ آواز میں جواب دیا۔

"ہوں۔" انہوں نے تفکر کیا، پھر ذرا توقف کے بعد بولے۔ "گرمی بھی بہت ہے بہن، چلو بارش ہو تو کچھ سکون ملے۔ تو کھڑا کھڑا منہ کیا تک رہا ہے، بہن کے پنکھا کیوں نہیں جھل دیتا۔" ابا نے عدیل کو حکم دیا۔

"لے پہلے یہ قمیص دھوپ میں پھیلا دے۔"

انہوں نے قمیص اتار کے عدیل کو دی۔ قمیص اتارنے کے بعد ابا زیادہ بارعب بلکہ خونخوار لگنے لگتے۔ ان کے بدن میں بال بھی تو بہت تھے۔

عدیل نے قمیص دھوپ میں پھیلائی اور پسینے سے چپچپاتے ہوئے ہاتھوں کو سونگھتا ہوا تخت کے پاس آیا۔ "ابا کے پسینے میں کتنی بو آتی ہے۔" اس نے سوچا، اور اماں کے ہاتھ سے پنکھا لے کر جلدی جلدی جھلنے لگا۔

اس نازبرداری سے زہرا کو اکتاہٹ ہونے لگی۔ اس کا جی چاہا، سب لوگ اسے اکیلی چھوڑ دیں۔ اور اس سے بے نیاز ہو جائیں۔ اس نے برقعہ بدن سے کھسوٹ کے دور پھینکا۔ اس وقت اماں اٹھ کر دوسرے

دالان میں چلی گئیں۔

"اب اماں دالان سے نکل کر چھپروں کی طرح کوٹھری میں جائیں گی، اور وہاں کپڑے نکالنے کے بہانے ایک بکس کھولیں گی، پھر دوسرا کھولیں گی، کوئی کپڑا نکالیں گی، اسے پھیلائیں گی، پھر آہستہ آہستہ تہہ کر کے دوبارہ بکس میں رکھ دیں گی، اور وہ دیر تک یہی کرتی رہیں گی۔"

وہ جانتی تھی کہ جب اماں کو کوئی دکھ ستاتا ہے تو وہ دبے قدموں سے کوٹھری میں جا کر دیر تک آنسو بہاتی رہتی ہیں۔ اس نے پہلو بدل کر کوٹھری میں دیکھنے کی کوشش کی۔ کوٹھری کے دروازے کا ایک پٹ کھلا ہوا تھا، مگر اندر اندھیرا تھا، اسی وقت مرکزی دروازے کی طرف، ڈیوڑھی میں قدموں کی آہٹ ابھری۔

"عذرا باجی آرہی ہیں۔" عدیل نے کہا۔

اس نے چونک کر دیکھا۔ سامنے عذرا بچوں کی سی چال چلتی ہوئی آرہی تھی۔ اس کے ہونٹوں پر وہی مانوس مسکراہٹ اور آنکھوں میں چمک تھی۔ تکان اور تردد کا جو احساس اس پر غالب تھا عذرا کو دیکھنے کے بعد ایک توانائی میں دب گیا۔ وہ جلدی سے اٹھ کر بیٹھ گئی۔ ابا کمر پہ دھوتی باندھ کے پاجامہ اتار رہے تھے ——— بے قراری کو دبا کے وہ تخت پر سے اتری اور کسی قدر محتاط انداز سے چلتی ہوئی عذرا کے قریب چلی گئی۔ اگر ابا سامنے نہ ہوتے تو بچوں کی طرح دوڑ کر عذرا سے چپٹ جاتی۔

"آج ہی میں نے تم کو یاد کیا، اور تم آگئیں، کب آئیں؟" اس نے عذرا کو سرتاپا دیکھا۔ نئی وضع کے کپڑے عذرا پہ بہت سج رہے تھے۔ اب اس کا رنگ بھی تو پہلے سے نکھر آیا تھا۔

"آج دوپہر ہی کو آئی ہوں۔ میں اسی وقت تم سے ملنے آئی تھی، مگر تم ملی ہی نہیں، کہاں گئی تھیں؟" عذرا نے پوچھا۔

اس کا کلیجہ تو جیسے حلق میں آکر اٹک گیا۔ اب وہ عذرا کو کیا بتاتی۔ بات بنانا اسے آتی نہیں تھی۔ وہ تذبذب کے عالم میں کھڑی تھی کہ اماں کوٹھری سے نکلیں۔ ایسے موقع پر ان کی چھٹی حس فوراً بیدار ہو جایا کرتی تھی۔ وہ بلی کی سی چال چلتی ہوئی اس کے پاس آئیں۔ "سنو زہرا!" انہوں نے رازدارانہ انداز سے اس کی طرف دیکھا، اور دالان میں چلی گئیں۔

"اماں اے سہی باتیں کرتی ہیں۔" اس نے سوچا۔ "اب بھلا عذرا کے پاس سے اس طرح بلانے کی کیا ضرورت تھی، وہ کیا سوچے گی۔" "عذرا بیٹھو میں ابھی آتی ہوں۔" اس نے عذرا سے کہا اور بادل ناخواستہ

بالانی میں چلی گئی۔ وہاں اماں آنکھیں پھاڑے اس طرح کھڑی تھیں جیسے کوئی حادثہ ہونے والا ہو

" دیکھو! ـــــــــ یہ بڑی ڈائن لڑکی ہے۔ اپنی ماں کی طرح رسّی کا سانپ بنانے والی ـــــ یہ ٹونہ پیسہ آلتی ہے۔ تم سے بہت سی باتیں پوچھے گی مگر خبردار جو تم نے اس سے کوئی بات بتلائی۔ کسی بات کا جواب نہ دینا، ہونٹ پہ ہونٹ رکھے بیٹھی رہنا۔ خود ہی چلی جائے گی ـــــ سمجھ گئیں ؟" اماں نے اس کی طرف اس طرح دیکھا جیسے اقرار کروانا چاہتی ہوں۔ اس نے تیوریاں چڑھا کے اماں کو دیکھا پھر نظریں جھکا لیں۔

" اور ذرا اپنا حلیہ تو ٹھیک کرو۔" اماں نے کہا اور بڑبڑاتی ہوئی باورچی خانے کی طرف چلی گئیں ـــــ کمبخت بیل کا کرنا اور سیاہی کا آنا۔"

عذرا کو دیکھ کر اس کے دل میں خوشی اور طمانیت کا جو احساس پیدا ہوا تھا، جاتا رہا اور اس کی جگہ وہی اکتاہٹ اور بیزاری کی کیفیت لوٹ آئی۔ وہ کچھ دیر تک تذبذب کے عالم میں کھڑی رہی پھر تیز قدمی سے جا کر چارپائی پر بیٹھ گئی اور دوپٹے سے منہ ڈھانپ کر زار و قطار رونے لگی کچھ دیر کے بعد اندھیرا ہو گیا، اور مغرب کی اذان ہوئی۔ جلدی سے اٹھی ایک طویل سسکتا ہوا سانس لے کر اس نے سوچا " آج مجھے کیا ہو گیا ہے" مغرب کی اذان ہو رہی ہے اور گھر میں اندھیرا ہے ـــــــ کمبخت ماری بجلی پتہ نہیں کب آئے گی۔ وہ جلدی سے آنگن میں آئی، ٹھٹھک کر سر پر دوپٹہ ڈالا، آنکھوں میں رہ جانے والی نمی کو دوپٹے کے آنچل سے خشک کرتی ہوئی، حسب معمول چراغ جلانے باورچی خانے کی جانب چل پڑی۔ ●●

خالد سہیل

چند گز کا فاصلہ

ہم لاکھوں کی تعداد میں موجود تھے لیکن اب کہانی سنانے کو صرف چند سو باقی رہ گئے ہیں۔" کیا ہم
خوش قسمت ہیں کہ ابھی زندہ ہیں یا بد قسمت کہ مرنے والوں کا سوگ منا رہے ہیں؟" ہم اپنے آپ سے پوچھتے ہیں

ہماری ماؤں نے ساری دنیا میں سمندر سے چند گز کے فاصلے پر لاکھوں انڈے دیے تھے۔ انہیں امید
تھی کہ ہم وہ مختصر سا فاصلہ طے کر لیں گے لیکن اس مختصر سے فاصلے کو طے کرتے کرتے ہمیں ایک طویل مدت لگی۔
اور لاکھوں جانوں کی قربانی دینی پڑی۔ اب ہم واپس اس جگہ پر آگئے ہیں جہاں سے ہماری ماؤں نے اس سفر کا
آغاز کیا تھا۔ جب ہماری ماؤں نے انڈے دیے تھے تو انہوں نے ہمیں ریت میں چھپا دیا تھا تاکہ ہم انسانوں
جانوروں اور پرندوں کی نظروں سے اوجھل رہیں لیکن ایسا نہ ہوا ہم حوادث کا شکار ہو گئے۔ ہم میں سے
جو آج تک زندہ ہیں شاید خوش قسمت ہیں کہ اپنے ماضی، حال اور مستقبل کا جائزہ لینے اور اپنی کہانی سنانے
کے لیے باقی رہ گئے ہیں۔

ہماری ماؤں نے ریت کھود دی تھی اور انڈے دیے تھے تاکہ ہم زیر زمین محفوظ رہیں لیکن ہمارے
انسانی ہمسائے ہماری تلاش میں نکل کھڑے ہوئے اور آخر انہوں نے ہمیں کھود نکالا، انہوں نے انڈوں
سے اپنی جیبیں اور تھیلے بھر لیے اور بازاروں کی طرف چل دیے۔ اگر وہ مڑ کر دیکھتے تو انہیں ہماری ماؤں کی
آنکھوں میں آنسو نظر آتے۔ ہماری ماؤں کو پتہ تھا کہ وہ انڈے بازاروں میں بیچ دیے جائیں گے۔ بہت سی انسانی
مائیں اپنے بچوں کو وہ انڈے کھلائیں گی تاکہ بچے صحت مند ہوں لیکن بعض مرد انہیں یہ سوچ کر کچا پی جائیں گے
اس سے ان کی شہوانی طاقت میں اضافہ ہو گا۔ شہوانی طاقت میں اضافہ ایک حقیقت ہے یا خوش خیالی ہے
کیا معلوم۔

ہماری تلاش میں صرف انسان ہی نہ تھے پرندے بھی تھے انہوں نے اپنی تیز اور نوکدار

اور بچوں سے ریت کھود کر انڈے نکال رہے تھے اور انہیں توڑ کر پی گئے تھے انہوں نے اپنی بھوک تیز کر لی اور ہماری جانیں گھٹیں ۔

جب انڈوں سے بچے پیدا ہوگئے تو سب بچوں کی ایک ہی خواہش تھی اور ایک ہی منزل ۔ وہ سب پانی تک پہنچنا چاہتے تھے وہ چند گز کا فاصلہ طے کرنا چاہتے تھے لیکن چند گز کا فاصلہ سینکڑوں رکاوٹوں سے اٹا پڑا تھا کسی کو خبر نہ تھی کہ ہم میں سے کتنے کامیاب ہوں گے اور کتنے راستے میں ختم ہو جائیں گے ۔ دنیا کے مختلف حصوں میں ہمارے قد، جسامتیں اور شکلیں مختلف تھیں ہم میں سے بعض اتنے چھوٹے تھے کہ بچے اپنی ہتھیلی پر رکھ لیں اور بعض اتنے بڑے کہ نوجوان مرد بھی نہ اٹھا سکیں ۔ ہم میں سے اکثر اپنی حفاظت کے لیے ایک ڈھال پہنے رہتے تھے لیکن اس ڈھال کے نیچے ہمارے ناتواں جسم کانپتے رہتے تھے ۔ جب ہم نے سمندر کی طرف اپنے سفر کا آغاز کیا اور پانی کی طرف رینگنا شروع کیا تھا تو ہم لاکھوں کی تعداد میں تھے ۔

اس سفر میں ہمارے پہلے دشمن آبی پرندے اور گدھ تھے ۔ جو درختوں اور ٹیلوں پر ہمارے انتظار میں بیٹھے رہتے تھے جب ہم رینگنا شروع کرتے تو وہ خوشی سے چیخنا اور چلانا شروع کر دیتے اور ہم پر حملہ آور ہو جاتے ۔ ہم ان سے بہت چھوٹے تھے اس لیے ان کے رحم و کرم پر تھے ۔

ہم میں سے جو آبی پرندوں سے بچ گئے ان پر چھپکلیاں حملہ آور ہو گئی تھیں انہوں نے اپنی زہریلی زبانوں سے ہمیں چاٹنا شروع کر دیا تھا وہ ہم سے اتنی بڑی تھیں کہ ہم ان کے آگے مجبور و بے بس تھے وہ ہم میں سے بہت سوں کو کھا گئیں ۔

ہم میں سے جو پرندوں اور چھپکلیوں سے بچ گئے تھے وہ کیکڑوں کی زد میں آگئے تھے ۔ اگرچہ ان کی شکلیں گھناؤنی تھیں لیکن ہم پھر بھی ان سے مقابلہ کر سکتے تھے کیونکہ وہ اتنے طاقتور نہ تھے ۔ ان کے ساتھ ہماری رسہ کشی کافی دیر تک جاری رہی ۔ وہ ہمیں پانی سے دور کھینچتے اور ہم انہیں سمندر کی طرف دھکیلتے ۔ بعض دفعہ یہ زندگی اور موت کا رقص کئی گھنٹے جاری رہتا اور دونوں طرف سے ایڑی چوٹی کا زور لگتا تھا ۔ کبھی وہ چند لمحوں کے لیے کامیاب ہوتے لیکن پھر تھک جاتے اور کبھی ہم چند لمحوں کے لیے کامیاب ہوتے اور پھر تھک جاتے ۔ اگرچہ اس جدوجہد میں ہمت ہار جانا آسان تھا لیکن ہمیں اپنی استقامت کا پاس تھا جو دنیا بھر میں مشہور تھی ہمیں اندازہ تھا کہ لوک کہانیوں میں جب ہمارا مقابلہ خرگوشوں سے ہوا تھا تو خرگوش تیز رفتار ہونے کے باوجود ہار گئے تھے اور ہم اپنی سست روی کے باوجود دوڑ جیت گئے تھے ۔ کیکڑوں کے

ساتھ ہماری جنگ طویل جنگ تھی۔ بعض محاذوں پر ہم ہار گئے تھے اور بعض محاذوں پر ہم جیت گئے تھے۔ بعض دفعہ ہم نے ایک دشمن کو ہرادیا تھا لیکن دوسرے دشمن کی زد میں آ گئے تھے۔ ہمارا سب سے بڑا دفاع ہماری تعداد تھی۔ ہم اتنے زیادہ تھے کہ مٹھی بھر انسان، پرندے، چھپکلیاں اور کیکڑے مل کر بھی ہمیں ختم نہ کر سکتے تھے۔

ہم میں سے بعض چند گز کا فاصلہ طے کر کے پانی کے اتنے قریب آ گئے تھے کہ انہیں سمندر کی لہر اپنی طرف آتی دکھائی دی تھی اور وہ چند لمحوں کے بعد منزل سے ہم آغوش ہو جاتے کہ عین اسی لمحے کسی پرندے نے اپنے پنجوں سے انہیں اچک لیا اور منزل کا سہانا خواب پل بھر میں ڈراؤنا خواب بن گیا تھا۔ ایسی صورت میں ہم اپنے ستاروں کو دوش نہ دیتے تو اور کیا کرتے۔ ہم میں سے جو خوش قسمت تھے وہ پرندوں کے پنجوں سے پھسل گئے اور سمندر سے خود ہی آگے بڑھ کر گلے مل گئے۔

ہم میں سے چند ایک اتنے بدقسمت تھے کہ جب ہماری بھاری بھرکم ماؤں نے سمندر کی طرف سفر شروع کیا تو ہم ان کے جسموں تلے روندے گئے، ہم بروقت ہٹ نہ سکے اور مارے گئے۔

ہم میں سے جو سمندر تک پہنچ گئے انہوں نے کچھ سکھ کا سانس لیا لیکن بعض کو احساس ہوا کہ وہاں بھی وہ اتنے محفوظ نہ تھے جتنی انہیں امید تھی۔ ہم میں سے بعض کو مچھلیوں نے نگل لیا بالآخر ہم میں سے جو خوش قسمت تھے اور اپنے دشمنوں کی زد سے بچ کر نکل آئے وہ زندہ رہے۔

اب ہم جوان ہو گئے ہیں اور اپنی ماؤں کی روایت اور اپنی نسل کو آگے بڑھانے کے لیے دوبارہ سمندر سے چند گز کے فاصلے پر آ گئے ہیں تاکہ ریت کھود سکیں اور انڈے دے سکیں۔ اور اس نسلوں کے سفر کو چند قدم اور آگے بڑھا سکیں اور اس دکھ سکھ بھری داستان کا نیا باب تحریر کر سکیں۔ ہم جانتے ہیں کہ ہم میں سے ہر ایک کو سو انڈے دینے ہوں گے تاکہ ان میں سے کم از کم ایک تو جوانی کی حدود تک پہنچ سکے، چند گز کا فاصلہ طے کر سکے اور کہانی سنانے کے قابل ہو سکے۔

ہم میں سے بعض پُر امید ہیں اور سوچتے ہیں کہ ہمارے انسانی ہمسائے اب باشعور ہو گئے ہیں اور ہمارے دوست بن گئے ہیں وہ اب ہمارے ساتھ مل جل کر زندگی گزارنا چاہتے ہیں عین ممکن ہے کہ ہمارے انسانی دوست اس بات کا اہتمام کریں کہ ہمارے انڈوں کو محفوظ کرلیں، اور انہیں ایسی فضا میں رکھیں جہاں انڈوں سے بچے پیدا ہوں تو وہ دشمنوں کی زد میں نہ آئیں اگر ایسا ہو گیا تو ہمیں سینکڑوں انڈے دینے کی ضرورت نہ رہے گی اور ہم بھی انسانوں کی طرح صرف ایک یا دو انڈے دے سکیں گے اور

ہیں گے کہ ہمارے بچے زندہ رہیں گے اور مسکراتے ہوئے جوان ہوں گے، لیکن ہم میں سے چند ایک
انداز میں کہتے ہیں کہ تم انسانوں کو دیکھو ان میں بھی کتنا فرق ہے۔ پہلی دنیا کے انسان تو ایک یا دو
یا کرتے ہیں کیوں کہ انہیں یقین ہے کہ ان کے بچے محفوظ ماحول میں جوان ہوں گے اور کامیاب
گزاریں گے لیکن تیسری دنیا کی مائیں تو درجنوں بچے جنتی ہیں تاکہ ان میں سے چند ایک زندہ رہیں اور
پندرہ گز کا فاصلہ طے کر سکیں جو ان کے گھروں، سکولوں، کارخانوں اور دفتروں کے درمیان حائل ہے
پندرہ گز کا فاصلہ جو بعض دفعہ کئی نسلوں میں طے ہو پاتا ہے۔



عرفان صدیقی

منقبت

خیمۂ نصرت بپا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں
معرکوں کا فیصلہ ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

آج تک ہوتا رہا ظالم ترا سوچا ہوا
اب مرا چاہا ہوا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

آئینے خوش ہیں کہ اڑ جائے گی سب گردِ ملال
شہر میں رقص ہوا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

دُور افق تک راہ میں روشن چراغوں کی قطار
داغِ دل کا سلسلہ ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

مَیں تو چپ تھا پھر زمانے کو خبر کیسے ہوئی
میرے چہرے پر لکھا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

دیکھتا ہوں آسمانوں سے غبار اٹھتا ہوا
دُلدُلِ فرخندہ پا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

جب ادھر سے ہو کے نکلے گا گہر افشاں جلوس
میرا دروازہ کھلا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

ہو رہا ہے قید و بندِ رہزناں کا بندوبست
عاملوں کو خط ملا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

اُن کے دربانوں سے عرضِ مدعا کیوں کیجیے
خسروِ دوراں سے کیا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

لفظ نذرِ شاہ کر دینے کی ساعت آئے گی
خلوتِ معنی عطا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

جان فرشِ راہ کر دینے کی ساعت آئے گی
زندگی کا حق ادا ہوگا علیؓ آنے کو ہیں

گرم ہوا

ہر طرف چل رہی ہے ایسی ہوا
زندگی کی پری ہوئی مدقوق
لطف و مہر و وفا کا ہے اک قحط
کوئی عاشق رہا نہ اب معشوق
شعر و نغمہ خیال و خواب ہوئے
دافع درد ہے فقط بندوق
رام بھی نیم جاں خدا بھی نزار
کیسا نکلا ہے اشرف المخلوق

اخترالایمان

حرفِ تمنّا

خداوندا! مجھے ان کی رفاقت دے
جنھیں رہتا ہے پچھتاوا
کہ جیسی زندگی کی اس سے بہتر کیوں نہ کرپائے؟
مجھے ان کی جسارت دے
جو اپنے نفس کے خادم نہیں ہوتے
بُرائی کو بُرائی کہہ کے جیتے ہیں
جو قبروں میں نہیں سوتے
ہوا ہیں، خاک بن کر اڑ نہیں جاتے
خیال روح افزا بن کے آتے ہیں زمانے میں
شمیم جاں فزا بن کر زمیں پر پھیل جاتے ہیں
خدا کہہ کر ہر اک شئے پوجتا ہوں جز خدا کے میں!
مجھے توفیق دے سجدوں کے معنی جان جاؤں میں
مرے قرطاس کو ایسی عبارت دے
جو دن پر دن
جلی ہوتی چلی جائے

منشی تبسم

رونے والوں کے نئے قافلے آجائیں گے

مجھ کو معلوم ہے یہ رنگ بکھر جائیں گے
خواب ٹوٹیں گے تو آنکھوں سے صدا آئے گی
حیرتِ دید پھر اشکوں کی خبر لائے گی
ذائقے لمس کے مرجھائیں گے
مجھ کو معلوم ہے
اک یاد کی خوشبو جو ابھی
خاک سے اٹھی ہے
پھر خاک میں مل جائے گی
خاک اک موج ہے
پانی کا سفر زندہ ہے
رونے والوں کے نئے قافلے آجائیں گے

مستغنی متسلم •

رات

رات بیدار تھی
آسماں پر ستاروں کی یلغار تھی
خواب کی سرزمیں دشتِ نادار تھی
میں ہر اک ابتدا ' انتہا سے پرے
سماعت شکن خامشی کی صدا
ہر نوا ' ہر ندا سے پرے
خود کو سنتا رہا
آرزو ' حیلہ گر آرزو
جستجو ـــــ بے سفر جستجو میں رواں
ایک نشہ کہ بہکا رہا تھا
میرے قدموں کو لرزا رہا تھا
میں کہاں جا رہا تھا ـــــ کہیں بھی نہیں
بس کفن اوڑھ کر سو رہا تھا
تجھے سو رہا تھا

شہریار

اس دیوار کو گرتے گرتے

اس دیوار کو گرتے گرتے
جانے کتنی دیر لگے
میں آنکھیں بند کیے لیتا ہوں اپنی
میرے ہونٹوں پر بارش ہو
تیز موسلا دھار،
چٹانیں اپنی اپنی جگہ سے سرکیں
میں جذبات میں بہتے بہتے رک سا جاؤں
بیچ ندی میں کشتی پھر ہچکولے کھائے
دور کنارے پر دو آنکھیں
میری راہ تکیں ، خاموشی
اک لمبی سرگوشی بن کے
ساری سمتوں پر چھا جائے
بھیگے بستر کی شکنوں سے
خوشبو کی لپٹیں سی اٹھیں
میری آنکھیں اس کے آگے
کیوں کچھ دیکھیں؟
اس دیوار کو گرتے گرتے
جتنی دیر لگے اچھا ہے

صلاح الدین محمود

دو سانسوں کی گہرائی میں

دو سانسوں کی گہرائی میں
جہاں لہو
بیحد بھیتر سے، بالکل ساکت
میدانوں میں
چاند کی ہر رنگت بہتا ہے،
وہاں پلی
اک ننگی ناری
بیحد بھیتر کی رکھوالی
چاندی جیسے لہو کو اپنے
بدن میں بھی تنہا پاتی ہے،
شنوائی سے دور ہمیشہ
شنوائی کا لب ہوتا ہے،
ننگی ناری
دو سانسوں کے بیحد بھیتر
سانس کے بن میں
گھبراتی ہے
چاند ہمیشہ سے بہتا ہے
سانس ہمیشہ ہی جاری ہے
رات نگاہوں کے اندر بھی
باہر بھی اک بیداری ہے

کشور ناہید

جنگل میں ژالہ باری کا منظر

میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں
اس زبان میں لکھتی نہیں ہوں
میں جس بدن کو محسوس کرتی ہوں
اس پر، ریپنگ پیپر کی طرح
ساڑی لپیٹ لیتی ہوں
مجھے کہا گیا شریف لڑکیاں
اونچی آواز میں قہقہے نہیں لگاتی ہیں
نامحرم سے ہاتھ نہیں ملاتی ہیں
اپنے نام کے ساتھ بیگم کا لقب لگا کر
شہادت دیتی ہیں
کہ وہ منکوحہ ہیں
میں جس زبان میں خواب دیکھتی ہوں
اس زبان میں یہ شہادتیں کام نہیں آتی ہیں
مجھے پہلے خدا سے ڈرایا گیا، پھر مرد سے
کبھی کسی کو دوست سمجھنے کی تربیت نہیں دی گئی
خوف کا تعویذ میرے گلے میں اس وقت تک پڑا رہا
جب تک میں نے خواب دیکھنے شروع نہیں کیے تھے
میرے خوابوں کو بیان کرنے کے لیے لغت کہاں سے آئے گی

کبھی کبھی سورج غروب ہونے سے پہلے
اُس کی تھالی میں خواب ڈال دیتی ہوں
شاید اگلی صبح وہ زبان مل جائے جس میں اپنے خواب بیان کرسکوں
سورج میرے دیے ہوئے خوابوں سے
رات کی تنہائی تو دُور کردیتا ہے
میری نہیں
مَیں اپنے بدن پہ ریپنگ پیپر
کی طرح
ساڑی لپیٹ لیتی ہوں

کشور ناہید

بیسویں صدی کا اختتامی نوحہ

جیسے ہوا غصے میں آ کے
بادبان اکھیڑ دیتی ہے
گھروں کی چھتیں اڑا دیتی ہے
پھولوں کی پتیاں بکھیر دیتی ہے
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

جیسے پانی پیاس کے آنگن سے نکل کر
بپھرا ہوا طوفان بن کر
تمہارے میرے کھیتوں کھلیانوں کو اجاڑتا
جانور، انسان اور پیڑ، سب بہالے جاتا ہے
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

جیسے معصوم بچے
کاغذ کی کشتیاں پانی میں ڈالتے ہیں
کاغذ کے جہاز اڑاتے ہیں
صابن کے پانی سے رنگین بلبلے بناتے ہیں
لکڑی کے گھوڑے پہ بیٹھ کے خوش ہوتے ہیں
ڈنڈے کو بندوق سمجھ کے اُٹھاتے ہیں
بالکل ویسے، بالکل ویسے ہی
تم نے قدِ آدم مجسموں کو توڑ ڈالا

کشور ناہید

قید میں رقص

سب کے لیے ناپسندیدہ اُڑتی مکھی
کتنی آزادی سے میرے منہ اور میرے ہاتھوں پر بیٹھتی ہے
اور اس روزمرہ سے آزاد ہے جس میں مَیں قید ہوں
میں تو صبح کو گھر بھر کی خاک سمیٹتی جاتی ہوں
اور میرا چہرہ خاک پہنتا جاتا ہے
دوپہر کو دھوپ اور چولہے کی آگ
یہ دونوں مل کر وار کرتی ہیں
گردن پہ چھری اور انگارہ آنکھیں
یہ میرا شام کا روزمرّہ ہے
رات بھر شوہر کی خواہش کی مشقت
میری نیند ہے
میرا اندر تمھارا زہر
ہر تین مہینے بعد نکال پھینکتا ہے
تم باپ نہیں بن سکے
میرا ابھی جی نہیں کرتا کہ تم میرے بچے کے باپ بنو
میرا بدن میری خواہش کا احترام کرتا ہے
مَیں اپنے نیلو نیل بدن سے پیار کرتی ہوں
مگر مجھے مکھی جتنی آزادی بھی تم کہاں دے سکو گے
تم نے عورت کو مکھی بنا کر بوتل میں بند کرنا سیکھا ہے

کشور ناہید

خیالی شخص سے مقابلہ*

اے بے نام عورت
جس بچے کو تم میری دہلیز پہ
پیدا ہونے کے تین گھنٹے کے بعد پھینک گئی تھیں
وہ بچہ فیصلہ کرنے کی عمر کو پہنچ چکا ہے
میری کوکھ میں جتنے بچے پیدا کرنے کی طاقت تھی
وہ ساری اس کے کندھوں کو اونچا کرنے میں صرف ہو گئی
ہر بار اس کے بال سنوارتے، اس کو سلاتے اور
منہ چومتے ہوئے۔
اے بے نام عورت
ہر بار تم میرے سامنے آن کھڑی ہوتی ہو
مذاق اڑاتی ہو مری دلداری کا

---

* یہ کشور ناہید کی نئی کتاب کا نام بھی ہے جو بہت جلد شائع ہو رہی ہے

مشکوک کرتی ہو میری شناخت کو
اور سر اُونچا کر کے اعلان کرتی ہو
"یہ میرا بیٹا ہے"
یہاں خدا بھی تمھارا ساتھ دیتا ہے
کہتا ہے "پالنے والے سے، پیدا کرنے والا
زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔"
مکان تبدیل کرتے ہوئے
جس طرح سارے گھر کی چیزیں بکھری ہوتی ہیں
اے بے نام عورت
تمہارا یوں آ کے مجھے بکھیر جانا
مجھے تماشہ سمجھ کے دیکھنا
اور اپنے خون کی گواہی کو معتبر سمجھنا
میں سب جانتی ہوں
کہ تم کس روشنی کو پکڑ کر کھڑی ہو
تم سمجھتی ہو فیصلہ کرنے کی عمر
تمھارے حق میں وراثت کی مہر ثبت کر دے گی
میرا دل آسماں کی طرح کشادہ نہیں ہے
مگر اے بے نام عورت
میری عمر کے ہر سنگِ میل پر
اس بچّے کا نام لکھا ہے
میں نے بے نشان زندگی نہیں گزاری ہے
اے بے نام عورت

محمد علوی

بدن کا فیصلہ

یہ بدن
جسے میں
بہترین غذائیں کھلاتا رہا
پانی کی جگہ
شراب پلاتا رہا
یہی بدن
مجھ سے کہتا ہے
"جاؤ
دفع ہو جاؤ
جنت کے مزے اڑاؤ
کہ دوزخ کے عذاب اٹھاؤ
میری بلا سے
میں تو اب
قبر میں سو رہوں گا
مٹی ہوں
مٹی کا ہو رہوں گا!!"

گھر کی جنت

گھر سے باہر
آنگن میں
کھاٹ پہ بیٹھی
تین عورتیں
کھسر پسر کرتی ہیں!
ایک موٹی ہے
دوسری لمبی
تیسری قد کی چھوٹی ہے
چھوٹی دونوں ہاتھ ہلا کے
منہ ہی منہ میں
جانے کیا کہتی ہے
لمبی سر سے سر جوڑے
بڑے چاؤ سے سنتی ہے
موٹی ناک پہ انگلی دھر کے
بنا سنے ہی
مٹکی سا سر دھنتی ہے
پاس ہی اک ننھی سی چڑیا
گرے پڑے تنکے چنتی ہے!

محمد علوی

"فالج زدہ شہر"

ایک ہاتھ
اور ایک پاؤں
اور آدھا چہرا
آدھے شہر میں
کرفیو
اور پولیس کا پہرا

"فالج زدہ ہاتھ"

یہ ہاتھ میرا نہیں
کسی اور کا ہے
میرا ہوتا
تو میں اسی ہاتھ سے
اپنا گلا دبا دیتا
اس سے چھٹکارہ پا لیتا !!

محمد علوی

"ڈی پارچر"

پلین کی آواز سے گھائل ہوا ——
کھڑکیوں کے پٹ سے ٹکرائی ہوئی،
ایک دم سے فرش پر آ کر گری ۔
سوتے سوتے میں اچانک ڈر گیا
ٹوٹتی سانسوں سے کمرہ بھر گیا
جاتے جاتے پلین تنہا کر گیا!!

"تھا سفر شرط"

چھاؤں ہی چھاؤں تھی درختوں میں
کوئی مرتا نہیں تھا رستوں میں
لوگ پھر بھی گھروں میں رہتے تھے
تھا سفر شرط اگلے وقتوں میں

اقبال کرشن

سفید کوّے کا مرثیہ

ہماری خوشیوں
کے ثانیے کا
نحیف ولاغر
عجیب و نادر
سفید کوّا
ہمارے آلام
کے تواتر
کی ساعتوں کے
مہیب چنگال
تیز منقار
کالے کوّوں
کی برق اصاف
یورشوں کی
صلیب اسود
پہ جھولتا ہے

کتبۂ مزار

مختصر ہے اپنی تفصیل حیات:
ایک تاریخِ تولّد
ایک تاریخِ وفات

بسنت بھلد

پینتھر اور پوسٹر

میرے ڈرائنگ روم کی
اک دیوار پہ لٹکا ہے
پینتھر کا پوسٹر
اور میرے ٹیبل پہ پڑا ہے
گرینائٹ پتھر میں
ڈاکٹر امبیڈکر کا مجسمہ۔
جب بھی لکھنے بیٹھتا ہوں
غور سے تکتا ہوں پوسٹر
تیز نکیلے لمبے دانت
اور ڈراؤنی آنکھوں والا اک چیتا
چپکے سے پھر۔
گھستا ہوں چیتے کے خول میں
گھومتا ہوں پھر اسے اوڑھ کر اپنے ورانڈے میں
اپنے لوگوں پہ ہوتے
ظلم پہ غصہ کرتا ہوں
مٹھی بھینچ کے ٹیبل پر
غصہ تھوکتا ہوں

کبھی کبھی میں
آدھی رات کو
خول میں گھس کر
گھومتا ہوں چیتے کی طرح
اپنے ورانڈے میں اکثر۔

جینت پرمار

منو*

ایک نہ اک دن
گھر کے آگے
نیم کی شاخ پہ
ننگا کر کے
لٹکا دوں گا تجھ کو منو!
تیری رگوں کو چیر پھاڑ کر دیکھوں گا
تو نے پیا ہے کتنا لہو
میرے بزرگوں کا!

ایک نہ اک دن
تیری کھال ادھیڑ دوں گا
ہمیں تو صرف
براہمن، کھشتریہ اور ویشیہ کی
سیوا کرنا تو نے لکھا تھا
چمار، بھنگی اور چانڈال کی تو نے لکھی تقدیر
گاؤں کے باہر رہنا اور
ٹوٹے برتن میں کھانا
یہاں کا بھینسا بھی پنڈت!
گدھا بھی گنگا جل پیتا ہے!!

لیکن تجھ کو ہے معلوم۔
اب میں نے چیل کی مانند اڑنا سیکھ لیا ہے
شیر کی مانند جست لگانا سیکھ لیا ہے
لفظوں کو ہتھیار بنانا سیکھ لیا ہے
ایک نہ اک دن
تیری کھال اُدھیڑ کے تیرے ہاتھ میں رکھ دو
تو نے میرے باپ کو ننگا کر کے مارا تھا ایسے

---

* منوسمرتی کا خالق

ایم یف حسین

دراز قد
جیسے سرد کا پیڑ ہو کوئی
سفید داڑھی
جیسے برف کی چادر !
بمبئی کے فٹ پاتھوں پر
تو نے گزاری ہیں شامیں
گھوڑے بیچ کے فلمیں بنائیں
کڑی دھوپ سے تجھ کو بچایا
فلمی پوسٹر نے ۔

تصویروں میں سُنتا ہوں
رنگوں کی دھڑکن
ترے سٹروک میں
تیز دھار اور قوت ہے
کینوس پر برش کے سٹروک
حسین کو اک ایسی جگہ پر لے آئے ہیں
اس کے دستخط
پینٹنگ لگتے ہیں !

مندر

مری رگ رگ میں بہتی ہیں
پوتر ندیاں ساری
مری آنکھوں میں
سورج چاند تارے جگمگاتے ہیں
اسی میں سارے تیرتھ ہیں
ابھی تک میں نے دیکھا ہی نہیں
ایسا کوئی مندر
جو مرے تن سے زیادہ
خوبصورت اور روشن ہو !

جینت پرمار

احمد آباد

جھولتے میناروں پہ
کچی پیاز کے ذائقے جیسی دھوپ
چمنی کے تیزابی دھوئیں میں جلتا شہر
کب سے کھانس رہا ہے
میری بوڑھی نانی ایسا
میرے کمرے تک آتی بھٹیارگلی کی گندھ
بدبو چاروں اور
گوشت کی
خون کی
گندے نالے کی

احمد آباد قلعے کی دیواریں تو کب کی ٹوٹ چکی ہیں
سیدی سید کی جالی سے
جھانکتی کرنیں
فرش پہ بکھری ہیں ٹوٹے پتوں کی مانند
جامع مسجد کے سائے میں
اذان پڑھتا ہے سورج
اور وضو کرتے ہیں کبوتر حوض کے پانی میں

نئی نئی بلڈنگوں سے آکاش پریشاں
روڈ کی دیوار پہ لڑکی ننگی لیٹی ہے
پوسٹر دیکھ کے بوڑھے شہر کو کھجلی آتی ہے
گاندھی آشرم کی سیڑھی پہ
فوٹو کھنچواتی رشوت
خنجر کی بھاشا میں باتیں کرتی گلیاں
رشتے سوکھی گھاس کی مانند
کوئی فرق نہیں پڑتا ہے
خون اور پانی میں ——

جھولتے میناروں پہ
کل پھر دھوپ چمک اٹھے گی
آدم میرے دروازے پہ دستک دے گا
اور مجھ سے پوچھے گا :
میں نے احساسات کا بکسہ تم کو نذر کیا تھا
اس کو کہاں تم بھول آئے ہو ؟
تب میں چائے کی چسکی لینے سے پہلے ہی
احمد آباد کو چھوڑ کے بھاگ نکل جاؤں گا !

صراحی نظم کی ٹوٹی

صراحی نظم کی ٹوٹی
چمکتی فرش پہ لیکن
صراحی کی صدائیں
میرے دل میں تیر کی مانند چبھتی کیوں نہیں ہیں!
جڑوں کے ساتھ میں باہر نکل آیا
صراحی خون میں لت پت
دھماکہ سارے کمرے میں ہے بکھرا!

ردیفیں بوڑھی بوڑھی سی
بیاضیں لے کے ہاتھوں میں
بھٹک کر گھومتی ہیں شہر بھر میں
ترنم کیل چبھتی ہے
میرے کانوں میں صبح و شام
پھدکتی ہے ورق پر بحر کی تتلی
کہیں پہ کچے دھاگے ماتراؤں کے
کہیں پہ فاختائیں شعر کی

اڑی ہیں ساتوں آسمانوں پر
علامت کے کھنڈر خالی
کہیں پر استعاروں کی کوئی کھڑکی نہیں کھلتی
کبوتر لفظ کے احساس کے خوابوں کے خواہش کے
ردم کے 'لے کے' استھیٹک کے بزم کے
مگر ان کے ہیں پر گولی سے زخمی

چھری چاقو ہتھوڑی کیل کاغذ اور قلم کتنہ
ہے سب کچھ پھر بھی کیوں بنتی نہیں ہے نظم
ستارے میرے دل کے تار شب بھر چھیڑتے رہتے ہیں
لیکن نظم کیوں بنتی نہیں ہے!
صراحی نظم کی ٹوٹی.......

امجد اسلام امجد

بہت اچھا بھی لگتا ہے

بہت اچھا بھی لگتا ہے
اچانک اس طرح دل کا دوبارہ مبتلا ہونا،
محبت آشنا ہونا،

مگر جب دیکھتا ہوں
وقت کتنا جا چکا ہے
راستوں کی دھول
قدموں اور سروں پر کس طرح سے جم چکی ہے
اور ہم تم
اپنی اپنی زندگی کے دائروں میں

اپنی اپنی گردشوں میں
اس طرح الجھے ہوئے ہیں
جس طرح دشتِ فلک میں ساتھ چلتے،
دو ستارے،
جو بظاہر پاس لگتے ہیں
مگر ان کی رفاقت میں
کروڑوں میل کی تنہائی، کا دریا بھی ہوتا ہے،

"یہ دریا پار کیسے ہو
نہ تم اُس کنارے پر
نہ ہم ہیں اِس کنارے پر"

سو بہتر ہے
ہم اپنے اپنے دائروں کے اس خلا میں گھومتے جائیں
ستاروں کی طرح
اک ساتھ چمکیں اور دمکیں تو سہی لیکن
یہ اپنے بیچ میں جو فاصلوں کا سرخ دریا ہے
اسے تسلیم ہی کرلیں!
کہ اس بے پل کے دریا میں
نہ تم ہی تیر سکتے ہو، نہ ہم ہی تیر سکتے ہیں!
بہت اچھا تو لگتا ہے!
اچانک اس طرح دل کا محبت آشنا ہونا
دوبارہ مبتلا ہونا۔

امجد اسلام امجد

کرو جو بات کرنی ہے

کرو جو بات کرنی ہے !

اگر اس آس پہ بیٹھے
کہ دنیا
بس تمہیں سننے کی خاطر
گوش بر آواز ہو کر بیٹھ جائے گی
تو ایسا ہو نہیں سکتا ،

زمانہ ، ایک لوگوں سے بھرا فٹ پاتھ ہے ، جس پر
کسی کو ایک لمحے کے لیے رکنا نہیں ملتا
بٹھاؤ لاکھ تم پہرے
تماشہ گاہ عالم سے گذرتی جائے گی خلقت
بنا دیکھے ، بنا ٹھہرے !

جسے تم وقت کہتے ہو
دھندلکا سا کوئی ، جیسے زمیں سے آسماں تک ہے
یہ کوئی خواب ہے جیسے
نہیں معلوم کچھ اس خواب کی مہلت کہاں تک ہے !

کرو جو بات کرنی ہے !

ابراراحمد

میں رستے کو دیکھ رہا ہوں

اتنے لوگ ہیں تیری جانب دیکھنے والے
چاندی جیسے چہروں، میلے کپڑوں والے
اجلے خوابوں، صدیوں کے گرداب میں جکڑی تدبیروں والے
ڈری ہوئی امیدوں، سہمی سانسوں والے
اچھے دنوں کی آس پہ زندہ
دھندلی آنکھوں پر ہاتھوں کا سایہ کرکے
تیری جانب دیکھ رہے ہیں
میں رستے کو دیکھ رہا ہوں

ہیلمٹ والے
اکڑے کوٹوں، تنی ہوئی پتلونوں والے
"لمبے دانتوں، لوہے کے دستانوں والے
ننگے ٹخنوں، خوشبودار قمیضوں والے
اپنی کالی خواہش کے کیچڑ میں لت پت
تیری جانب دیکھ رہے ہیں
میں، رستے کو دیکھ رہا ہوں
رستہ، جس پر خوش الحان ربوبیت کا سایہ ہے
رستہ، جس پر سبز عماموں میں ملبوس
اندھیرے کے سوداگر
پتھر بانٹ رہے ہیں

تیری پیشانی کی خاطر
رستہ ۔ جس پر
تیرے بڑھتے قدموں کی آواز سنائی دیتی ہے
ڈرتے ڈرتے، میں بھی شاید
تیری جانب دیکھ رہا ہوں ۔ !

اکرام خالد

گرینیڈا*

سبزہ زاروں کے، دھنک کے
زندگی کے، روشنی کے
خواب!
آنکھوں میں بسائے
دن چڑھے میں جاگتا ہوں!
اور سارے خواب
دن بھر
میری مٹھی میں پڑے
سستایا کرتے ہیں
شہرِ ناپرساں میں پھیلی
تنگ اور تاریک گلیوں میں
برہنہ سر، برہنہ پا
سرگوشیاں پرواز کرتی ہیں!
دل شکن ہوتے ہیں سارے دن، مگر
ہر شام کی دہلیز پر
اُمید کی قندیل، ہاتھوں میں اُٹھائے
اپنے گھر کی چوکھٹوں پر ڈھونڈتا ہوں میں
تمہارا خط!

(* گرینیڈا پر امریکی حملے سے متاثر ہو کر لکھی گئی ایک نظم۔ سنِ تحریر ۱۹۸۴ء)

کہ شاید!
شبنمی قطروں کا کوئی آبگینہ

کہ شاید!
کوئی لہجہ، کچے لیموں کی مہک لے کر
چند موسیقی بھرے الفاظ
کوئی معتبر، ناآشنا لمحہ
ہمارا منتظر ہو!
کہ شاید!
اس برس جاڑا گلابی ہو
کہ شاید!
اس برس برسات کا ہو نام سیرابی

قتل و غارت، خون
جبر و ظلم و استبداد
کذب و افترا کے
لوٹ، سفاکی، ہلاکت وحشیانہ پن کے
افسانے!
کارنامے!
ان گنت، فرعونوں، قارونوں کے، شدادوں کے۔
اور
سسکیاں،
آہ و بکا
سورج کے بیٹوں کا۔

الغرض! دنیا کی ہر منحوس سرخی
میرا استقبال کرتی ہے
اور مصلحت اندیش بھاشاؤں میں لکھا
شام کا اخبار میرے ہاتھ آتا ہے
اور یوں،
ہر شام کی دہلیز پر
میں قتل ہوتا ہوں!!

مغنی تبسم

دل کی لگی رہ جائے گی　　کوئی کمی رہ جائے گی
شعلے تو بجھ جائیں گے　　آگ دبی رہ جائے گی
سوکھے پتے بکھریں گے　　شاخ ہری رہ جائے گی
دروازے چپ سادھیں گے　　آہٹ سی رہ جائے گی
آئینے کھو جائیں گے　　حیرانی رہ جائے گی
درد کے پھیلے سایوں میں　　تنہائی رہ جائے گی
وقت ٹھہر سا جائے گا
رات آدھی رہ جائے گی

نگاہوں سے نکل کر جو گئے ہیں
وہ چہرے آئینوں میں کھو گئے ہیں
زمیں پر نور کی بارش تھی جن سے
ستارے آسماں میں بو گئے ہیں
چمن میں جو کھلے تھے گل کی صورت
صبا کے ساتھ رخصت ہو گئے ہیں
جلانے والے یادوں کے دیے اب
چراغِ جاں بجھا کر سو گئے ہیں

عرفان صدیقی

حلقۂ بے طلباں، رنجِ گراں باری کیا
اُٹھ کے چلنا ہی تو ہے کوچ کی تیاری کیا

ایک کوشش کہ تعلق کوئی باقی رہ جائے
سو تری چارہ گری کیا مری بیماری کیا

وہی زنداں کی فصیلیں، وہی صحرا کے حدود
ٹوٹ سکتی ہے یہ زنجیرِ گرفتاری کیا

تم سے کم اور کسی شخص پہ راضی نہیں دل
ہم سمجھتے تھے کہ دیوانے کی ہشیاری کیا

وہ بھی طرفہ سخن آرا ہیں، چلو یوں ہی سہی
اتنی سی بات پہ یاروں کی دل آزاری کیا

عرفان صدیقی

ایسا تو نہیں کہ اُن سے ملاقات نہیں ہوئی
جو بات میرے دل میں تھی وہ بات نہیں ہوئی

تیرے بغیر بھی غمِ جاں ہے وہی کہ نہیں
نکلا نہ ماہتاب تو کیا رات نہیں ہوئی

پیشِ طلب تھا خوانِ دو عالم سجا ہوا
اس رزق پر مگر بسر اوقات نہیں ہوئی

بہتر یہ ہے کہ وہ تنِ شاداب اِدھر نہ آئے
برسوں سے میرے شہر میں برسات نہیں ہوئی

ہم کون پیرِ دل زدگاں ہیں کہ عشق میں
یاراں بڑے بڑوں سے کرامات نہیں ہوئی

یاقوت لب تو کارِ محبت کا ہے صلہ
اُجرت ہوئی حضور یہ سوغات نہیں ہوئی

کیا سہل اُس نے بخش دیا چشمۂ حیات
جی بھر کے سیرِ وادیِ ظلمات نہیں ہوئی

میرے جنوں کو ایک خرابے کی سلطنت
یہ تو کوئی تلافیِ مافات نہیں ہوئی

کب تک یہ سوچ سوچ کے ہلکان ہوجیے
اب تک تری طرف سے شروعات نہیں ہوئی

اپنا نسب بھی کوئے ملامت میں بار ہے
لاکھ اپنے پاس عزتِ سادات نہیں ہوئی

عرفان صدیقی

فقیری میں یہ تھوڑی سی تن آسانی بھی کرتے ہیں
کہ ہم دستِ کرم دنیا پہ ارزانی بھی کرتے ہیں

درِ روحانیاں کی چاکری بھی کام ہے اپنا
بُتوں کی مملکت میں کارِ سلطانی بھی کرتے ہیں

یہ وحشت اور یہ شائستگی طرفہ تماشا ہے
رفو بھی چاہتے ہیں چاک دامانی بھی کرتے ہیں

اگر سمجھو تو اتنا عرض کرنا چاہتا ہوں میں
کہ طائر میرے سینے میں پر افشانی بھی کرتے ہیں

مجھے کچھ شوقِ نظارہ بھی ہے گلزارِ خوباں میں
مگر کچھ پھول چہرے میری نگرانی بھی کرتے ہیں

ہمارے دل کو اک آزار ہے ایسا نہیں لگتا
کہ ہم دفتر بھی جاتے ہیں غزل خوانی بھی کرتے ہیں

عرفان صدیقی

حاصلِ سیرِ بے دلاں کون و مکاں نہیں نہیں
کوئے حرم نہیں نہیں شہرِ بتاں نہیں نہیں

جسم کی رسمیات اور دل کے معاملات اور
بیعتِ دست ہاں ضرور بیعتِ جاں نہیں نہیں

درد کی کچھ بساط ہے جس پہ یہ پیچ و تاب ہو
دیکھ عزیز صبر صبر دیکھ میاں نہیں نہیں

ہم فقرا کا نام کیا پھر بھی اگر کہیں لکھو
لوحِ زمیں تو ٹھیک ہے لوحِ زماں نہیں نہیں

پوچھ رہا تھا وہ صنم کیا میں نہیں خدا پرست
ہم بڑے حق پرست تھے کہہ اٹھے ہاں نہیں نہیں

دونوں تباہ ہو گئے ختم کرو یہ معرکے
اہلِ ستم نہیں نہیں دل زدگاں نہیں نہیں

گرمیٔ شوق کا صلہ دشت کی سلطنت غلط
چشمۂ خوں کا خوں بہا جوئے رواں نہیں نہیں

شہریار

تیری سانسیں مجھ تک آتے بادل ہو جائیں
میرے جسم کے سارے علاقے جل تھل ہو جائیں

ہونٹ ندی سیلاب کا مجھ پر دروازہ کھولے
ہم کو میسّر ایسے بھی اک دو پل ہو جائیں

دشمن دھند ہے کب سے میری آنکھوں کے درپے
ہجر کی لمبی کالی راتیں کاجل ہو جائیں

عمر کا لمبا حصّہ کر کے دانائی کے نام
ہم بھی یہ سوچ رہے ہیں پاگل ہو جائیں

باقر مہدی

ایک کالی غزل

ٹوٹے رشتوں سے کوئی خودسری ممکن نہ تھی
الجھنوں سے پاک اپنی زندگی ممکن نہ تھی

پارہ پارہ آسماں، کالا دھواں سارا جہاں
کیسے پھوٹی اک کرن جب روشنی ممکن نہ تھی

لفظ و معنی چیختے پھرتے تھے ہر سو، ہر گھڑی
ایسے ہنگامے میں کوئی نغمگی ممکن نہ تھی!

دھڑکنوں کا شور ایسا تھا کہ سب مدہوش تھے
کیا کہیں، کیسے کہیں کہ بے خودی ممکن نہ تھی؟

پیکروں میں ڈھل کے لفظوں کو نئی شکلیں ملیں
کوئی جذبہ ہی نہ تھا اور شاعری ممکن نہ تھی!

روز و شب پیتے رہے زہر ہلاہل جان کر
زندہ رہنے کی تمنا میں کمی ممکن نہ تھی!

ہر قدم رہتا تھا الجھنے تصادم کا خیال
ایسے عالم میں ہماری دوستی ممکن نہ تھی!

کیا تعلق تھا کہ اب کچھ بھی نہیں باقی رہا!
ہم نوا ہوتے تو اتنی بے رخی ممکن نہ تھی!

جس کو دیکھو قید ہے ثروت، ہوس، اثبات میں
کون باقر کی صدا سنتا، نفی ممکن نہ تھی!

محمد علوی

جزیروں کو پتہ ہے کیا ہے پانی
کھلی ہے آنکھ تو دیکھا ہے پانی

بڑی اونچائیوں سے وادیوں میں
چھلانگیں مارتا اُترا ہے پانی

ندی نالوں کو دریاؤں کو لے کر
سمندر ڈھونڈنے نکلا ہے پانی

یونہی اُڑتے نہیں آبی پرندے
کہیں نزدیک ہی بہتا ہے پانی

درختوں سے یہ کیسی دوستی ہے
انہیں چھپ چھپ کے کیوں ملتا ہے پانی

پڑا رہتا ہے گہری کھائیوں میں
بہت چل چل کے جب تھکتا ہے پانی

کبھی تنہائی میں دریا کنارے
سُنا ہے تم نے کیا کہتا ہے پانی

کہاں جلتے ہو مرتا ہے تو پیارے
ادھر آؤ یہاں گہرا ہے پانی

چمکتا ہے پہاڑوں کے سروں پر
کنوؤں میں اونگھتا رہتا ہے پانی

محمد علوی

کوئی موسم ہو، بھلے لگتے تھے
دن کہاں اتنے کڑے لگتے تھے

روز کے دیکھے ہوئے منظر تھے
پھر بھی ہر روز نئے لگتے تھے

رہ سجھاتی تھیں اندھیری گلیاں
لوگ پہچانے ہوئے لگتے تھے

ان دنوں گھر سے عجب رشتہ تھا
سارے دروازے گلے لگتے تھے

خوش تو پہلے بھی نہیں تھے لیکن
یوں نہ اندر سے بجھے لگتے تھے

امجد اسلام امجد

وہ دمکتی ہوئی لو کہانی ہوئی وہ چمکدار شعلہ فسانہ ہوا
وہ جو الجھا تھا وحشی ہوا سے کبھی اُس دیئے کو بجھے تو زمانہ ہوا

ایک خوشبو سی پھیلی ہے چاروں طرف اُس کے امکان کی اُس کے اعلان کی
رابطہ پھر بھی اُس حسنِ بے نام سے جس کا جتنا ہوا غائبانہ ہوا

باغ میں پھول اُس روز جو بھی کھلا اُس کی زلفوں میں سجنے کو بے چین تھا
جو ستارا بھی اُس رات روشن ہوا اُس کی آنکھوں کی جانب روانہ ہوا

کہکشاں سے پرے آسماں سے پرے رہگذارِ زمان و مکاں سے پرے
مجھ کو ہر حال میں ڈھونڈنا تھا اُسے یہ زمیں کا سفر تو بہانہ ہوا

اب تو اُس کے دنوں میں بہت دور تک آسماں ہیں نئے اور نئی دھوپ ہے
اب کہاں یاد ہو گی اُسے رات وہ جس کو گذرے ہوئے اک زمانہ ہوا

موسمِ وصل میں خوب ساماں ہوئے ہم جو فصلِ بہاراں کے مہماں ہوئے
گھاس قالین کی طرح بچھتی گئی سر پہ ابرِ رواں شامیانہ ہوا

اب تو امجد جدائی کے اُس موڑ تک درد کی دھند ہے اور کچھ بھی نہیں
جانِ من اب وہ دن لوٹنے کے نہیں اب چلو اب وہ قصہ پرانا ہوا

مظفر حنفی

نہ آگے بڑھتا ہے اس گلی سے، نہ بیٹھتا ہے غبار میرا
اسے بنانی تھی اپنی جنت، نہ کر سکا انتظار میرا

جمی ہے سارے بدن پہ کائی دھرا ہے کانٹوں کا تاج سر پر
مگر یقیں ہے کہ قرض اک دن ادا کرے گی بہار میرا

عجب عجب خوش گمانیاں ہیں کہ عرش تا فرش میں ہی میں ہوں
لگام ہاتھوں میں زندگی کی نہ موت پر اختیار میرا

بہت کڑے تھے سفر کہ وہ دن غضب تھیں وہ ہولناک راتیں
مگر مری غمگسار شبنم، ستارۂ صبح یار میرا

کبھی میں طوفان ہوں مظفر، کبھی میں گرداب ہوں سراسر
بگو آئینہ دار میرا، مزاج داں آبشار میرا

مظفر حنفی

پھر ہوئے ان کی پشیمانی پہ ہم شرمندہ
آج پھر تو نے کیا دیدۂ نم شرمندہ

عرش تا فرش تمنا کا سفر جاری ہے
چاند پر بھی ہیں مرے نقشِ قدم شرمندہ

دل کے زخموں سے منور ہے یہ ماتم خانہ
میرے گھر آکے ہوئی شامِ الم شرمندہ

اُس کے چُلّو میں سمندر مرے ہونٹوں پہ سراب
میں پیاسا ہوں تو وہ بھی نہیں کم شرمندہ

ہم پہ روتے رہے پلکوں میں گہرتاب آنسو
کہ نہ ہو جائے چراغِ شبِ غم شرمندہ

تبصرے

''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل'' (شاعری) مصنف : وزیر آغا.
صفحات : تقریباً سات سو قیمت : تین سو روپیہ
تبصرہ نگار : ڈاکٹر مظفر حنفی
ملنے کا پتہ : مکتبۂ فکر و خیال ، ۱۴/۲، ستلج بلاک ۔ اقبال ٹاؤن، لاہور

پچھلے دنوں پاکستان سے موصولہ اردو مطبوعات میں سے جس کتاب نے سب سے پہلے دامنِ توجہ کو اپنی جانب کھینچا وہ ہے ''چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل''۔ یہ ڈاکٹر وزیر آغا کی تاحال معرضِ وجود میں آنے والی شعری تخلیقات کا ضخیم کلیات ہے۔

مشفق خواجہ نے کہیں کہا ہے کہ وزیر آغا اُن لکھنے والوں میں سے ہیں جو اپنے عہد کی شناخت بن جاتے ہیں۔ ان کا زرخیز قلم گزشتہ چالیس برسوں سے کشورِ ادب میں اپنی تخلیقی توانائی اور خلاقی سے گلکاریوں میں مصروف ہے اور ان کی قلم رو میں اقلیمِ سخن کے تقریباً تمام ابعاد و جہات شامل ہیں۔ نظم، غزل، منظوم آپ بیتی تنقید، مکتوبات، انشائیہ، سفرنامہ، تحقیق، ترتیب و تدوین، جریدہ نگاری، فکاہیہ اور متعدد دیگر اصنافِ ادب کے میدانوں میں وزیر آغا نے اپنے تخلیقی سفر کے نقوشِ پا مرتسم کیے ہیں۔ چند برس پہلے موصوف سے ایک طویل مصاحبے کے دوران راقم الحروف کے بار بار دریافت کرنے پر بھی وہ کسی ایک صنفِ ادب کو اپنا بنیادی اور اساسی میدان تسلیم کرنے سے گریز کرتے رہے لیکن میں سمجھتا ہوں وہ شاعر پہلے ہیں نقاد یا کچھ اور بعد میں۔ ہر چند کہ تعداد

کے اعتبار سے وزیر آغا کی تنقیدی کتابیں ان کے شعری مجموعوں سے کم و بیش دوگنی ہیں، لیکن ادب کی دنیا میں اکثر دو اور دو پانچ ہوتے ہیں۔ ہو سکتا ہے میں اس نتیجے پر وزیر آغا کے شعری کلیات "چہک اٹھی لفظوں کی چھاگل" کے مطالعے کے بعد پہنچا ہوں اور کبھی ان کی نثری تخلیقات کا کلیات شائع ہو تو کوئی اس کی روشنی میں کچھ اور نتیجہ برآمد کرے محالاں کہ ہمارے ہاں ابھی نثری کلیات کی روایت ہی نہیں ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا کے لفظوں کی یہ چھاگل دراصل وہ کوزہ ہے جس میں ایک دو نہیں سات دریا سمٹے ہوئے ہیں یعنی اس کلیات میں شاعر کے سات مجموعہ ہائے کلام (شام اور سائے، دن کا زرد پہاڑ، نردبان، آدھی صدی کے بعد، غزلیں، گھاس میں تتلیاں اور اک کتھا انوکھی) کی نظمیں اور غزلیں یکجا کر دی گئی ہیں ان میں سے "آدھی صدی کے بعد" اور "اک کتھا انوکھی" طویل نظمیں ہیں اور باقی ماندہ نظموں میں ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی سب آزاد نظمیں ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا نئی نظم کے ہراول دستے میں ایک ممتاز مقام کے حامل ہیں اور ان کی شاعری، خصوصاً نظمیں کیفیات اور امیجز کی شاعری کے ذیل میں آتی ہیں۔ ان میں سے اکثر نظمیں علامتی ہیں لیکن وہ ژولیدہ بیانی اور ابہام، جس کے لیے مدتوں سے جدید شاعری کو مطعون کیا جا رہا ہے، وزیر آغا کی نظموں میں نہیں ملتے ان کی نظموں میں فکر کی گہرائی بھی ہے اور تخیل کی شادابی بھی۔ ڈاکٹر وزیر آغا اپنے موضوع پر مضبوط گرفت رکھنے کے ساتھ اسلوب میں ندرت پیدا کرنے کے گُر سے بھی واقف ہیں، اور جدت کے ساتھ شعریت کو آمیز کرنے کے رمز سے بھی آگاہ ہیں۔ ان کی نظموں میں انسانی زندگی اور کائنات کا تصادم و مصالحت نیز تہذیبی ارتقا کے تسلسل کا گہرا احساس ملتا ہے۔ پیکر تراشی پر جیسی قدرت وزیر آغا کو حاصل ہے۔ ان کے بہت سے ہمعصر نظم گو اسے رشک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ سیال و جامد، پیچ در پیچ پیکروں کا ایک لامتناہی سلسلہ وزیر آغا کی نظموں میں ٹھاٹھیں مارتا ہے اکثر تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے نظم کی پتلی سی ڈور اپنے بہت سے پیکروں کا بوجھ سہار نہ سکے گی لیکن ان کی نظموں میں شاعر کی پختگیِ ادراک نے وہ تکنیک اور ایسے رمز پوشیدہ رکھے ہیں کہ کم و بیش ہر نظم کئی کئی پیکروں کا مجموعہ لگتی ہے کچھ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

سلگتی شب کا عجب سماں تھا
فلک تھا پیتل کا تھال جس میں
چمکتا کانسی کا چندر ماں تھا

دئیے کی مانند ضو فشاں تھا

درخت چپ تھے کہ جس طرح پا بجولاں مجرم •

(ہوا کے جھونکے نے پنکھ کھولے)

فلک کی سیہ، گہری، سوکھی ہوئی باؤلی سے

کروڑوں ستارے

شعاعوں کی بے سمت، بے لفظ گونگی زباں میں،

لرزتے لبوں سے،

"نہ ہونے کے" منکر تھے۔ (نشہ گاہ)

"مجھے سورج کے رتھ سے آتشیں تیروں کا آنا

اور چھاگل سے ہمک کر آب کا گرنا

کسی بچے کا رونا اور پانی مانگنا بھولا نہیں تھا، میں کہاں جاتا۔

(ہوا کہتی رہی آؤ)

اندھیرے کے کشکول میں کسی نے سونے کا دینار پھینکا

کہ کلیاں شعاعوں کی کھلنے لگیں

سارے جنگل کے پتے زرد بنے، ٹہنیاں پیلے سونے کی چھڑیاں ہوئیں

جھاڑیوں میں دہکنے لگے سرخ پھولوں کے فانوس

(دست بستہ کھڑا ہوں)

اور میں

اپنے بوجھل پپوٹوں کو میچے

کسی نرم جھونکے کی آہٹ سنوں

تنگ ہوتے ہوئے دودھیا بازوؤں کے

طاقِ معلّق میں سونے لگوں
کاش سونے لگوں۔ (ذات کے روگ میں)

سارے شہر میں آگ لگی
کاغذ کے ملبوس جلے،
کالے ننگے جسموں سے بازار بھرے،
آوازوں کے جھکڑ آئے بادل چیخا
آنگن کے بے داغ بدن میں جلی ہوئی ہڈیوں کے اولے
پتھر بن کر برس پڑے (دیواریں)

نور کی برکھا گھنے چھتنار کی
چھلنی سے چھن کر آ گئی
میرے اوپر روشنی کی پتیاں بکھرا گئی
میرے سارے جسم کو سہلا گئی (خدشہ)

یقیناً آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان نظموں میں اردو کی عام نظمیہ شاعری کی مانند محض بصری پیکروں کی بھرمار نہیں ہے بلکہ شاعر نے اپنے تمام حواس خمسہ حتیٰ کہ چھٹی حس کو بھی بیدار رکھتے ہوئے شاعری کی ہے اسی لیے اس کے علاماتی پیکروں میں لامسہ، شامہ، ذائقہ، سامعہ سبھی کی مساویانہ کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بلاشبہ وزیر آغا کے ہاں نئی نظم اچھوتی رفعتوں پر کمندیں ڈالتی نظر آتی ہے اپنی نظموں میں وزیر آغا نے جتنی نئی علامتیں اور تازہ استعارے خلق کیے ہیں اور تخلیقی اظہار میں رنگا رنگی پیدا کی ہے، خارجی زندگی کے موجود اور معلوم مظاہر کو داخل کی بھیدوں بھری، اجنبی اور انجانی دنیا سے ہم رشتہ کیا ہے، وہ بجائے خود ایک اہم تخلیقی تجربہ ہے۔ ساتھ ہی میں نے محسوس کیا کہ ڈاکٹر وزیر آغا کی اکثر نظموں پر یاسیت کا غلبہ ہے لیکن اس محزونی میں بھی ویسا ہی لطف ہے جیسا کہ میر کی شاعری میں محسوس ہوتا ہے۔ موصوف کی نظموں میں "دکھ" "سناٹا" "بازگشت" "کوہِ ندا" "ہوا کہتی

بی آؤ"، "ڈوبتی ساعت"، "عفریت"، "نروان"، "ایک ڈری ہوئی آواز"، "دکھ بیلے آکاش کا"
"اک سیال سونے کا ساگر"، "دھوپ"، "ٹین کا ڈبہ"، "چرنوبل"، "بجھی راکھ کا رنگ" وغیرہ ایسی صفات کی حامل ہیں۔ جو ہر دور میں بڑی شاعری سے منسوب کی جاتی ہیں۔ اعتدال اور توازن ان نظموں کی ایک اور بڑی خصوصیت ہے، لطیف جذبات کی تازگی، آسودہ فکر کی حرارت اور ایک خود آگاہ شخصیت کی بے تکلف سادگی وزیر آغا کی نظموں کو منفرد ذائقے کی حامل بناتی ہے۔

عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ وہ شاعر جو نقاد بھی ہیں جب تخلیق شعر پر آمادہ ہوتے ہیں تو ان کی نگارشات میں ایک رکی رکی، تھمی تھمی سی ہکلاہٹ سے مماثل کیفیت اظہار پیدا ہو جاتی ہے یعنی ان کا تنقیدی ادراک کسی بڑی تخلیقی جست لگانے سے باز رکھتا ہے بڑی بات یہ ہے کہ کم از کم نظموں کی حد تک یہ کلیہ وزیر آغا پر صادق نہیں آتا اور اسی لیے میں انہیں اساساً شاعر پہلے اور نقاد بعد میں تسلیم کرتا ہوں۔ کبھی ایسی رکاوٹ یا تھماؤ کا موقع آتا بھی ہے تو وزیر آغا اسے بھی اپنی نظم کے لیے کارآمد بنا لیتے ہیں۔ غالب کے بقول رکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور — وزیر آغا روانی کی کمی کو نظم کی گہرائی اور موضوع کی وسعت کو خیال انگیزی میں ڈھال دیتے ہیں یعنی تخلیقی سوتے راہ نہ پا کر جب چڑھتے ہیں تو ان کی تھاہ پانا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس خیال کی تائید میں وزیر آغا کی طویل نظم "آدھی صدی کے بعد" اور نسبتاً کم طویل نظم "اک کتھا انوکھی" پیش کی جا سکتی ہے۔ "آدھی صدی کے بعد" میرے نزدیک اردو کی ایسی معدودے چند طویل نظموں میں سے ہے جنھیں عالمی ادب کے معیار پہ پرکھا جا سکتا ہے اس منظوم آپ بیتی میں شاعر کے خارجی اور باطنی ارتقاء اور ذات و کائنات کے سفر کا بیک وقت مشاہدہ و مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ اس نظم کی سوچتی ہوئی روانی اور گمبھیر سادگی بلاشبہ بے نظیر ہے کم و بیش انھیں اوصاف کی حامل "اک کتھا انوکھی" بھی ہے۔ اس کا ایک اقتباس آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

سونے والے باہر آ
اور امرت رس سے بھرا ہوا مہتاب کا کاسہ
سورج کے ہاتھوں سے لے کر پی
کہ تیری آنکھ سے پھر کرنوں کا سونا
چشمہ بن کر پھوٹ بہے

"چہک اٹھی نغموں کی چھاگل" میں اتنی بہت سی اور ایسی اچھی اچھی نظمیں بیک وقت مطالعے میں آئیں

زان پہ تادیر گفتگو کی جا سکتی ہے لیکن میں تبصرے کو مضمون نہیں بنانا چاہتا۔ اس لیے بطور گریز حذیہ تمثالی غزلوں کے
کچھ شعر دیکھئے :

اس کی آواز میں شامل تھے خد و خال اس کے
وہ چہکتا تھا تو ہنستے تھے پر و بال اس کے ع۱

آنسو، تارے، اوس کے دانے، سفید پھول
سب میرے غم گسار سرِ شام آئیں گے ع۲

رات بھیگے گی تو ہر تار اُلجھ جائے گا
رفتہ رفتہ خوں میں ترشش کی قبا ہو جائے گی ع۳

میں کس زمیں میں دفناؤں اپنی آنکھوں کو
کہاں یہ دولتِ بیدار لے کے جاؤں میں ع۴

آہستہ بات کر کہ ہوا تیز ہے بہت
ایسا نہ ہو کہ سارا نگر بولنے لگے ع۵

سوچا نہ تھا کہ ابر سیہ پوش سے کبھی
کوندے ترے بدن کے مرے نام آئیں گے ع۶

میرے دکھی سوال کا اس شام تیرے پاس
سسکی ہوں، نطق کے سوا کیا جواب تھا ع۷

تو نا سمجھ تھا کہ دہلیز تک چلا آیا
زمانہ اب مجھے بازار میں بلاتا ہے ع ۸

جانے کس کھونٹ تجھ کو لے جائیں
شاہزادے! نقوشِ پا سے ڈر ع ۹

بانسری بول رہی تھی کہ ادھر آ جاؤ
اس کی آواز میں آواز ملا دی ہم نے ع ۱۰

یہ میری سوچتی آنکھیں کہ جن میں
گزرتے ہی نہیں گزرے زمانے ع ۱۱

"چہک اٹھی ....." میں شامل تقریباً سو غزلوں سے یہ گیارہ اشعار بآسانی چنے گئے ہیں لیکن ان میں وہ قوت اور ندرت ہے کہ اردو غزل کے اچھے اشعار کا سخت انتخاب کیا جائے تو ان میں بلا تکلف شامل کیے جا سکتے ہیں۔ وزیر آغا کی فکر کا تازہ پن ملاحظہ ہو کہ آواز کو تجسیم عطا کر دی اور پر و بال کو ہنسنا سکھا دیا۔ (ش ۱) پھر آنکھوں کو دولتِ بیدار کہنا (ش ۳) ابرِ سیہ سے محبوب کے بدن کا شاعر کی خاطر کوندنا (ش ۹) رات بھیگنے کے ساتھ تاروں کا چیچی بن جانا (ش ۱۰) اور سوچتی ہوئی آنکھوں میں گزرتے ہوئے زمانوں کا تھم جانا (ش ۱۱) اگر وزیر آغا کے جذبے اور فکر، شدّتِ احساس اور ندرتِ اظہار کی غمازی کرتے ہیں تو شعر ۲، ۵، ۷، ۸، ۹ اور ۱۰ کی ربودگی، گھلاوٹ اور خود رفتگی کلاسیکی غزل کے شہپاروں کی یاد تازہ کرتی ہے لیکن کہیں کسی قدیم شعر کی چھوٹ پڑتی نظر نہیں آتی۔ یہ شعر سر تا سر آمد کے نہیں ہیں، فکر اور وسیع مطالعے کا ان کی تخلیق میں بڑا ہاتھ ہے پھر بھی اس پرکاری میں سادگی پیدا کرنا وزیر آغا ہی کا کام ہے۔ ان میں خیال انگیزی اور تاثیر، معنی آفرینی اور کیفیت سازی بیک وقت محسوس کی جا سکتی ہے۔

پچھلے دنوں ہمارے ایک نقاد دوست تشریف لائے، خیر سے اہلِ زبان بھی ہیں۔ میں نے وزیر آغا

کا شعر و الا سُنا کر انھیں خوش کرنا چاہا تو فرمایا " یہ مصرعِ ثانی میں 'تا' تھا تو 'آپ' کے ذوقِ طبع پر گراں نہیں گزرتا! جواباً عرض کیا کہ " چپک اٹھی لفظوں کی چھاگل " میں ایسے کچھ اور بھی مقاماتِ آہ و فغاں ہو سکتے ہیں. آخر فدیہ آغا سر گودھا میں بیٹھ کر غزل کہہ رہے ہیں اور تازہ تازہ شعر نکالتے ہیں اہلِ زبان ہوتے تو بہتوں کی طرح وہ بھی قدما کی جگالی کرتے!

کتاب کا نام : " خواب باقی ہیں " مصنف : آل احمد سرور
قیمت : ایک سو پچاس روپے مبصر : امتیاز احمد
پبلشر : ایجوکیشنل بک ہاؤس ، علی گڑھ

" خواب باقی ہیں " پروفیسر آل احمد سرور کی خود نوشت سوانح عمری ہے. کتاب کا نام اس تشنگی کے احساس کا زائیدہ ہے جو غالب کے اس شعر میں کار فرما ہے.

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

شاید یہی تشنگی کا احساس زندگی کا جواز بھی ہے اور اس کے خوب و زشت کو جھیل لے جانے کا حوصلہ دینے والا بھی. اسی سال کی ایک بھرپور زندگی گذارنے کے باوجود ان کا یہی احساس ہے جو انہیں آج بھی متحرک رکھتے اس روپ کے مثبت ہونے کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ادھر ایک تسلسل کے ساتھ ان کی تین کتابیں شائع ہوئیں. (۱) "خواب باقی ہیں" (۲) "پہچان اور پرکھ" (۳) "خواب اور خلش" اور ایک چوتھی کتاب "دانشور" کے نام سے زیرِ طبع ہے. مختلف موضوعات پر ان کے مضامین آج بھی رسائل میں شائع ہوتے رہتے ہیں. وہ آج بھی کوئی نئی کتاب ، کوئی اچھا شعر ان میں زندگی کی لہر دوڑا دیتا ہے. مختلف موضوعات پر وہ آج جس طرح نئی اور پرانی کتابیں پڑھتے ، لوگوں سے گفتگو کرتے ، حالاتِ حاضرہ سے باخبر رہتے ، جلسوں میں شریک ہوتے ، صدارت کرتے اور ہر رنگ میں بہار کا اثبات تلاش کرتے رہتے ہیں یہی وہ چیز ہے جو انہیں کو OUT-DATED نہیں ہونے دیتی. وہ کبھی مایوس نہیں ہوتے ، ماضی کا قصیدہ پڑھ کر حال کو برا بھلا نہیں جو بھی سرور صاحب سے تھوڑا بہت واقف ہے وہ جانتا ہے کہ سرور صاحب بنیادی طور پر رومانی ہیں لیکن اس رومانیت میں انہوں نے کلاسیکی نظم و ضبط پیدا کر لیا ہے. اپنی ایک نظم " ہمیں سکھایا گیا تھا " میں انہوں نے ان

چیزوں کے امتزاج کو بہت اچھی طرح پیش کیا ہے۔ اُن کی یہی خوبی اُن کی شاعری اور تنقید ہر تحریر میں ملتی ہے۔ اُن کے یہ اشعار بھی اس کی شہادت دیتے ہیں۔

بربادیٔ چمن میں ہمارا بھی ہاتھ ہے
اس راز سے بتاؤ کسے آشنا کریں

زندہ ہیں مجھ سے ایسے کچھ آدابِ سرکشی
جو تیری زلف کو بھی میسر نہ ہو سکے

حسن کی کوئی ادا عشق کا کوئی اعجاز
دل جو مانگے تو یہی حرف و حکایت مانگے

س خود نوشت میں بھی ان کا یہی انداز ملتا ہے، ہر جگہ اس کی رومانیت کلاسیکی نظم و ضبط، اعتدال اور توازن ۔ ۔ ۔ ہے۔ کہیں کہیں سلائی کے ٹوٹے ہوئے بخیوں سے جسم کی رنگینی اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔

"نئی نویلی دلہن کو رام کرنے کے لیے دیر تک باتیں کرتا رہا۔ صبح اتنی جلدی ہو گئی کہ اگلی رات کا صبح سے انتظار کرتا رہا۔" (ص ۰۷)

"پڑوس میں ایک مسلمان گھرانہ بھی تھا، جس میں ایک لڑکی مجھ سے دو تین سال بڑی تھی اس کا نام غالباً عائشہ رہا ہوگا مگر ہم لوگ اسے آشا کہتے تھے۔ یہ لڑکی اکثر دلہن بنتی اور مجھے دولہا بناتی۔ اپنا دوپٹہ ہم دونوں پر ڈال دیتی۔ یہ سب باتیں بہت عجیب اور پُر اسرار معلوم ہوتی تھیں۔ ان میں ایک بے نام سی لذت بھی تھی۔" (ص ۱۱)

"میرے چھوٹے چچا کی شادی اسی سال ہوئی تھی۔ ہماری چچی بہت خوبصورت تھیں اور میں اکثر ان سے لپٹا رہتا تھا۔ میری والدہ اس وجہ سے مجھ سے ناراض بھی ہوا کرتی تھیں۔" (ص ۱۲)

سرور صاحب ان تمام مقامات سے بڑی سلامت روی سے گذر گئے ہیں۔ کاش وہ کبھی لغزیدہ پائی کے شکار ہوتے۔ (خطا معاف) انہوں نے چاندنی راتوں کی جنون عطا کر دینے والی چاندنی سے لطف ضرور اٹھایا اور گھومے، مناظرِ فطرت کے عاشق رہے لیکن وہ جنون نہ حاصل کر سکے جو یہ چیزیں عطا کرتی ہیں۔ وہ ۔
۔ ۔ ۔ آدھی رات گئے تک مضمون

وہ مطالعے کے شوق میں ضرور مصروف رہے لیکن شاید اُس شرابِ ناب سے لطف اندوز اور اس کے نشے سے سرشار نہ ہو سکے، جو اُن "آنکھوں کے پیالے میں ہوتی ہے"۔

سرورؔ صاحب نے نہ عُسرت کی زندگی گذاری نہ عِشرت کی۔ نہ وہ رندِ قدح خوار رہے نہ زاہدِ خشک۔ ان کی زندگی سمندر کی موجوں سے کھیلنے سے عبارت نہیں۔ وہ اقبالؔ کے الفاظ میں "اگر خواہی حیات اندر خطر زی" کے رمز سے واقف نہیں۔ ایک سیدھی لکیر پر اُن کی زندگی گذرتی رہی ــــــــ سیدھی، سچی اور خوشگوار۔ خواب باقی ہیں، ایک سیدھی سچی اور خوشگوار زندگی کی داستان ہے جس میں شعر و ادب کا ذوق، دوستوں کی محفلیں، کافی ہاؤس کی باتیں (لیکن بلبلے وہ نہیں)، کتابوں اور رسائل کا ذکر ہے۔

ان کا مطالعہ وسیع اور ہمہ جہت ہے۔ ادبیات، تاریخ، فلسفہ، سیاسیات، سائنس، مذہبیات، نفسیات ہر طرح کی کتابیں ان کے زیرِ مطالعہ رہی ہیں لیکن وہ اپنے بعض محترم معاصرین کی طرح ان کا ذکر کر کے لوگوں پر رعب نہیں جماتے، اپنا بُت بنانے کی کوشش نہیں کرتے، ایسی زبان بھی نہیں لکھتے جس سے اُن کی علمیت کا اظہار ہو۔ وہ چاہیں تو بہتوں کے بارے میں کہہ سکتے ہیں ـــ "فہموں کا انداز فلاطونی کیا!" لیکن وہ نہیں کہتے۔ خاموشی سے مسکراتے ہیں۔ تبسّم بر لب اور سینہ وہ ہیچ نگفت۔ یہ ایک کچھ نہیں کہنے والا تبسّم بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ خاموشی بعض کی خطابت شاید اسی کو کہتے ہیں۔ مطالعہ کی وسعت کے اعتبار سے ہی انہوں نے لکھا بھی ہے۔ ادبی تحریروں میں بھی ان کی یہ وسعت اپنا رنگ دکھاتی ہے۔ اسی لیے ان کی تنقید کو اگر کوئی نام دیا جا سکتا ہے تو وہ امتزاجی تنقید ہے۔ ادبی نگارشات میں بھی ان کا رویّہ ادیبانہ کے ساتھ ساتھ دانشورانہ ہو جاتا ہے۔ وہ میرؔ کے شعر ـــ

اے آہوانِ کعبہ نہ اینڈو حرم کے گرد
کھاؤ کسی کے تیر کسی کا شکار ہو

کی معنویت، مقاصد کی عظمت کے پیشِ نظر قربانیاں دینے اور بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے اور جیوا اس طرف کو ہوا ہو جدھر کی کے رویّے کے خلاف آواز بلند کرنے میں تلاش کرتے ہیں۔ متوقع طور پر اُن کی خود نوشت میں بکثرت کتابوں کا ذکر ملتا ہے۔ ابتدا کیمیا، گلستان، طلسم ہوش ربا، توبۃ النصوح سے ہوتی ہے اور تاریخ ابنِ خلدون سے ہوتی ہوئی جدید دور کی تازہ ترین کتابوں تک ان کی رسائی کے آثار ملتے ہیں۔

سرورؔ صاحب کی شخصیت ہمہ جہت نہیں ہے۔ وہ ادب میں ہر رنگ میں بہار کا اثبات ضرور تلاش کرتے رہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ادب اور زندگی کے رشتے میں اخلاقی اقدار اور مثبت پہلوؤں کی طرف ان

کامیاب رہا لیکن زندگی میں وہ ایک مخصوص رنگ پر اصرار کرتے رہے جس میں وضع داری، شرافت، اور نفاست کے قدیم مروجہ معیارات کو غلبہ حاصل تھا۔ اس اعتبار سے ان کی لکھنؤ کی زندگی میں دلکشی زیادہ ہے پھر ابتدائی زندگی کا بھی ذکر بھرپور ہے لیکن سرور صاحب کا قلم کہیں بے اختیار نہیں ہوتا۔ وہ نہ کسی سے شدید محبت کرتے ہیں نہ شدید نفرت؛ وہ ایک انداز بے نیازی سے لوگوں کی غلطیوں کو نظرانداز کر سکتے ہیں، کچھ لوگوں کے لیے دل میں چاہت ہے لیکن وہ اسے ظاہر نہیں ہونے دینا چاہتے۔ نہ دنیا پر، نہ اس شخص پر اور نہ شاید خود پر۔ پوری خودنوشت میں صرف ایک مقام پر وہ جذباتی ہوئے ہیں۔ ان کے قلم کو روانی آئی ہے، وہ بےخود و بے اختیار ہوئے ہیں اور وہ شمیم احمد شمیم کے ذکر میں ہے:۔

"کشمیر کے ایک شعلۂ مستعجل کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ تھا شمیم احمد شمیم جس کو ۴۵ سال کی عمر میں سرطان کے موذی مرض نے ہم سے چھین لیا۔ یہ کشمیر کا وہ نوجوان تھا جس نے تحریر، تقریر، صحافت، سیاست، سب میں بڑے بڑوں سے اپنا لوہا منوالیا۔ اس نے کالج تک تعلیم تو کشمیر میں پائی تھی مگر ایل ایل بی علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے کیا تھا۔ اردو میں ایم اے پرائیویٹ ہی کر پایا۔ فائنل کی نوبت نہ آئی، میرا شاگرد بھی رہا تھا۔ اس کے ہفتہ وار اخبار 'آئینہ' نے بہت جلد اردو صحافت میں ایک ممتاز مقام حاصل کر لیا، بعد میں یہ روزنامہ ہو گیا تھا مگر ہفتہ وار 'آئینہ' کی بات ہی کچھ اور تھی پہلے وہ کشمیر اسمبلی کا ممبر ہوا بعد میں بخشی صاحب کو شکست دے کر پارلیمنٹ کا ممبر بنا پارلیمنٹ میں ایک مقرر کی حیثیت سے اس نے بہت جلد شہرت حاصل کر لی۔ خوشونت سنگھ نے اس زمانے میں پارلیمنٹ کے تین مشہور مقرروں کے نام گنائے تھے۔ انگریزی میں پیلو مودی، ہندی میں اٹل بہاری باجپائی' اور اردو میں شمیم احمد شمیم! اس کے قلم میں بلا کی کاٹ تھی اور اس کے طنز کے وار بڑے گہرے پڑتے تھے۔ مولانا مسعودی نے ایک مرتبہ اس کے متعلق کہا تھا کہ شمیم قلم سے نہیں چاقو کی نوک سے لکھتا ہے۔"

جذباتیت میں بھی وہ کیسے عقل کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے، اس کی مثال یہ چھوٹا سا اقتباس ہے واپسی پر سرور صاحب نے اس کا ذکر جس شعر سے شروع کیا ہے اس سے امید بندھتی ہے کہ شاید وہ احتیاط سے کچھ منحرف ہوں گے لیکن کچھ بھی نہیں ہوتا۔ شعر ہے ؎

پھر اس بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے

شعر کا تقاضہ تو یہ تھا کہ وہ لکھتے کہ "لیلیٰ علی گڑھ نے پھر اپنی زلفوں کا شکار کر لیا۔ یہاں کے روز و شب یہاں کی رنگینیاں، یہاں کے قہقہے، یہاں کے ہم ہمے چاروں طرف سے یلغار کرتے ہوئے آئے اور میں اُن میں کھو گیا"۔ لیکن وہ لکھتے ہیں:

"میں یکم دسمبر ۱۹۵۵ء کو صبح دس بجے علی گڑھ پہنچا۔ ذاکر صاحب نے پہلے ہی لکھ دیا تھا کہ چونکہ شاہ سعود آنے والے ہیں اس لیے اولڈ بوائے لاج میں جگہ نہیں ہے اور آپ کا قیام فی الحال میرے ساتھ ہوگا"

سرور صاحب نہ کسی کی قبا نوچتے ہیں اور نہ تاج اتارتے ہیں، نہ پھولوں کے ہاروں سے لاد کر اُس کی تعریف میں رطب اللسان ہوتے اور آسمان و زمین کے قلابے ملاتے ہیں۔ بڑے سے بڑے آدمی کا ذکر بھی وہ ایک سرسری انداز میں کرتے ہوئے گذر جاتے ہیں۔ ساقی فاروقی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بی بی سی کی کینٹین میں ساقی فاروقی سے ملاقات ہوئی۔ ان کی شاعری کی شہرت ہو چکی تھی اور ان کی نظم "موت کی خوشبو" اس وقت موضوعِ بحث بنی تھی۔ ساقی سے پھر کئی دفعہ ملاقات ہوئی۔ کام تو یہ چارٹرڈ اکاؤنٹنٹ کا کرتے ہیں مگر جدید شاعری میں اپنی جگہ بنالی ہے"

سرورؔ صاحب کی تنقید کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنے ہر مضمون میں پچیسوں سوالات اٹھاتے ہیں۔ کبھی ان کے جواب دیتے ہیں کبھی نہیں دیتے۔ کبھی ان کی طرف سرسری اشارہ کرکے گذر جاتے ہیں اور یہ جملہ تو اکثر ملتا ہے کہ "یہاں اس کی گنجائش نہیں"۔ یعنی وہ اتنی ساری چیزوں کو زیرِ بحث لانا چاہتے ہیں کہ وہ کسی طرح ایک ساتھ گرفت میں نہیں آپاتیں۔ وہ کوئی پہلو، چھوٹی سے چھوٹی بات چھوڑ کر آگے نہیں بڑھنا چاہتے، اس لیے وہ ذکر کرتے ہیں۔ لیکن تفصیلی نہیں کر سکتے۔ یہی ان کا تنقید کا مسئلہ ہے۔ یہی سوانح کا۔ اپنے دور کی تمام تحریکات، شخصیات اور واقعات کا ذکر اس میں کہیں نہ کہیں موجود ہے لیکن قاری کچھ اور چاہتا ہے اور اسے مایوسی ہوتی ہے۔ لوگ ان پر حاسد ہونے کا الزام لگاتے ہیں۔ اور وہ محسود ہونا پسند کرتے ہیں۔ گفتگو جہاں سے شروع ہوئی تھی وہیں ختم ہوتی ہے یعنی سے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

فرق صرف یہ ہے کہ ابتدا میں سرور صاحب کی خواہشوں کا ذکر تھا اور یہاں قاری کی خواہشوں کا۔

An Anthology of Modern Urdu Poetry

"جدید اردو شاعری کے نمائندہ شعرا" (انگریزی ترجمہ)

مدیر و مترجم : محمد حفظ الکبیر قریشی۔
ناشر : کناڈا اُردو سوسائٹی
ملنے کا پتہ : محمد حفظ الکبیر قریشی، ۱۲، بارو سے کورٹ،
رچمنڈ ہل، انٹاریو، کناڈا L4C 5R2
تبصرہ نگار : خلیل مامون

ایک ایسے وقت میں کہ جب برصغیر میں اُردو کے صرف ادبی ہی نہیں بلکہ نیم ادبی جرائد کی اشاعت بھی بند ہو رہی ہے اور اُردو دنیا میں کسی بھی قسم کی ثقافتی سرگرمی نہیں کے برابر ہو گئی ہے، کناڈا کی اردو سوسائٹی کے زیر اہتمام جدید اردو شاعری کے انگریزی تراجم کے اس مجموعے کی اشاعت اس بات کا ثبوت ہے کہ اردو اور اس کا شعر و ادب بہر طور زندہ رہے گا اور اس کی اشاعت نہ صرف ہند و پاک بلکہ دنیا کے کسی نہ کسی حصے میں جاری رہے گی۔

محمد حفظ الکبیر قریشی سنہ ۱۹۶۱ء سے کناڈا میں اردو کا علم بلند کیے ہوئے ہیں۔ وہ کناڈا کے پہلے اردو جریدے "صہبا" اور شمالی امریکہ کے اردو شعرا کے مجموعے "بازگشت" کے مدیر او رمرتب رہے ہیں۔ انہوں نے سنہ ۱۹۷۷ء میں کناڈا اردو سوسائٹی کی بنا ڈالی۔ جو آج بھی کناڈا میں اردو کی خدمت کر رہی ہے۔

اس مجموعے میں فیض احمد فیض، ن۔م۔ راشد، مخدوم محی الدین، علی سردار جعفری، جاں نثار

اختر الایمان، مجروح سلطان پوری، ساحر لدھیانوی، مجید امجد، عزیز حامد مدنی، خلیل الرحمٰن، احمد فراز، زہرا نگاہ، ادا جعفری، محمد علوی، کشور ناہید، اور افتخار عارف کے علاوہ کناڈا کے مقامی اردو شعرا کے منتخب کلام کا ترجمہ بھی شامل ہے۔

اس کتاب کے دیباچہ میں یہ بات تسلیم کی گئی ہے کہ اس میں اقبال، جوش، مجاز، ناصر کاظمی، منیر نیازی، شہریار، مختار صدیقی، اور فہمیدہ ریاض وغیرہ شامل کیے جاسکتے تھے، لیکن اس کے ساتھ مدیر کا یہ دعویٰ بھی ہے کہ ان لوگوں کے بغیر بھی جدید عصری شاعروں کا یہ انتخاب اردو زبان کی اہم آوازوں پر مشتمل ہے۔ اقبال کی حد تک بات صحیح ہے کہ اقبال کو ہم شعراء کے اس عہد میں شامل نہیں کر سکتے۔ لیکن دوسروں کے بارے میں ان کی وضاحت قابل قبول نہیں معلوم ہوتی۔ مذکورہ بالا شعرا کے علاوہ بھی کئی ایک شاعر مثلاً ظفر اقبال، بلراج کومل، وغیرہ ایسے ہیں جنہیں شامل کیا جاسکتا تھا۔ ان سب کو نظر انداز کرکے احمد فراز، زہرا نگاہ، اور ادا جعفری وغیرہ کو شامل رکھنا عجیب معلوم ہوتا ہے۔ مدیر نے اپنے دیباچے میں یہ بات واضح کی ہے انتخاب میں شامل نظموں کا ترجمہ خاص شمالی امریکہ کے ڈکشن میں ہوا ہے اور یہ بھی کہ جہاں تک ہو سکا نظموں کا ترجمہ لفظی اعتبار سے کیا گیا ہے اور متبادل انگریزی اصطلاحوں یا متوازی علامتوں اور امیجز سے گریز کیا گیا ہے۔ مدیر نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ انہوں نے اردو زبان کے مزاج اور لہجہ کو انگریزی ترجمہ میں قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔

شاعری کا ترجمہ اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے، لیکن اس کے باوجود ایک زبان سے دوسری زبان میں ترجمے ہوتے ہیں، اور ہوتے رہیں گے۔ ترجمہ کی کیفیت دراصل از سر نو تخلیق کی سی ہے۔ اس تعلق سے کوشش یہی ہونا چاہیئے کہ اصطلاحوں، تراکیب، استعاروں، اور تمثیلوں کی روح کو مجروح کیے بغیر اور نظم کے کلی حسن کو برقرار رکھتے ہوئے ایک زبان سے دوسری زبان میں شاعری کو از سر نو خلق کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اس عمل میں اصل زبان کا لہجہ دوسری زبان میں برقرار نہیں رکھا جاسکتا، نہ اس کے استعاروں، تمثیلوں اور تراکیب کو ہو بہو برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ یہ ترجمہ کا ایک بہت ہی بڑا مسئلہ ہے۔ اس سے مفر مشکل ہے۔ میرے خیال میں شعری اور ادبی تراجم صرف ان قاریوں کے لیے ہیں جو اصل زبان سے ناواقف ہوں۔ اس صورتحال میں جو کچھ وہ سمجھیں گے وہ خود اپنی زبان کے اور اس کی تمثیلوں کے آئینہ میں سمجھیں گے۔ اس پس منظر میں اگر اردو کا لہجہ شمالی امریکہ کی انگریزی میں برقرار بھی رہ گیا تو شمالی امریکہ کا انگریز اسے کس طرح سمجھ پائے گا۔ اور ترجمہ کی تحسین کس طرح کر پائے گا؟ یہ محض ایک بحث ہے۔ ویسے یہاں ایک سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ شمالی امریکہ کا موجودہ ڈکشن کس حد تک ادبی تراجم کے

کچھ نظموں کے تراجم کامیاب نہیں ہوئے ہیں. مثلاً فیض احمد فیض کی "تنہائی" "سر وادیٔ سینا" "کوئی عاشق کسی محبوبہ سے" "عشق اپنے مجرموں کو پابجولاں لے چلا" راشد کی "دریچے کے قریب" "درویش" "اے غزالِ شب" مخدوم محی الدین کی 'چارہ گر' علی سردار جعفری کی "اے شہسوارو" احمد فراز کی 'ابیات بجنوں سرورکائنات" وغیرہ لفظی ترجمہ کی زیادتی کا شکار ہیں اور اصل سے دُور معلوم ہوتی ہیں. اس کی ایک وجہ ان نظموں کے عنائی پیکر بھی ہیں جو انگریزی میں خلق نہیں کیے جاسکتے اور وہ تمثیلیں اور استعارے بھی جو انگریزی میں سپاٹ معلوم ہوتے ہیں۔

اس کتاب کے بہترین تراجم راشد کی " سبا ویراں" "مزدور کی خدائی" "تعارف" "زندگی اک پیرزن" ہیں. میراجی کی تمام نظمیں' جاں نثار اختر کی "خاک دل" اور "آخری لمحہ" اور مجید امجد کی تمام نظمیں بہت اچھی طرح انگریزی میں منتقل ہوئی ہیں۔

ترجمے کی خامی کہیں کہیں خام نظموں کے انتخاب سے بھی عمل میں آئی ہے. جیساکہ سردار جعفری کے ساتھ ہوا ہے. بحیثیتِ مجموعی ترجموں کا انتخاب قابلِ تحسین ہے۔

"چوتھا آسمان" (مجموعۂ کلام) مصنف : محمد علوی

تبصرہ نگار : خلیل مامون قیمت : ۵۰/- روپے

ملنے کا پتہ : مکتبۂ ذہنِ جدید' پوسٹ بکس نمبر ۷۴۳۲ ، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

کسی نئے فنکار کی اوّلین تصنیف پر لکھنا' اس کی تخلیقات پر رائے زنی کرنا اور اس کا تعین کرنا نسبتاً آسان کام ہے. برعکس اس کے پرانے فن کاروں کی تازہ ترین تصنیف پر لکھنا اس وجہ کر ان کے بارے میں جتنے مُنہ اتنی باتیں ہو چکی ہوتی ہیں اور غالباً اس پس منظر میں یہ پُرانے فنکار غیر شعوری طور پر اپنا مزاج اور اپنا رویہ متعین کر چکے ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی مبصر کے لیے کسی پُرانے فن کار کی نئی تصنیف پر لکھتے ہوئے ان تمام تعصبات سے بری رہنا مشکل ہو، جو اس سے قبل اس فنکار کے تعلق سے وجود میں آچکے ہوتے ہیں۔

محمد علوی کے چوتھے مجموعۂ کلام "چوتھا آسمان" کے مطالعے کے دوران' میں ہم

کا شکار رہا لیکن خوش قسمتی کی بات یہ ہے کہ خود علوی کی شاعری میں مستعمل چند کلیدی استعاروں نے اس مشکل کو حل کر دیا۔

اس سے پہلے کہ میں محمد علوی کے چوتھے مجموعہ کلام "چوتھا آسمان" کا جائزہ لوں محمد علوی کی شاعری کے پس منظر میں ان کی شعری اساس کی بابت کچھ کہنا لازمی سا بن جاتا ہے۔

محمد علوی کی شاعری کے متعلق سے بہت سارے نقادوں اور ادیبوں نے بہت ساری باتیں بھی ہیں، جن میں اہم بات ان کی شاعری کا ایک غیر مشروط ذہن کی پیداوار ہونا اور ان کی شعری کائنات کو ایک زمری سے تعبیر دینا ہے لیکن تعجب کی بات یہ کہ تمام کے تمام نقادوں اور ادیبوں نے محمد علوی کی شعری اساس کے ایک اہم عنصر کو نظر انداز کر دیا ہے جس کے نتیجے میں وہ شعری کائنات ابھرتی ہے جسے وارث علوی نے "زمری" سے تعبیر کیا ہے۔ اس سے پہلے کہ میں اس بنیادی عنصر کی طرف آؤں جس سے محمد علوی کی پوری شاعری ابھرتی ہے "چوتھا آسمان" کے دیباچہ کے طور پر لکھی گئی نظم "پیش لفظ" کی طرف اشارہ ضروری ہے:

"پیش لفظ"

یہ جو ہم تم
روز بولتے رہتے ہیں
ان لفظوں کی
مدھم مدھم روشنیوں میں
میں نے اپنے
آس پاس کی چیزوں کو
اور پاس سے
دیکھنے کی کوشش کی ہے

"چیزوں" کو آپ حافظے میں محفوظ کر لیں اور اس کے بعد مجموعہ کی ابتدا میں اس نظم کا مطالعہ کریں۔

"پیش کش"

فریج کا ٹھنڈا پانی پینا

گھی والی روٹی کھانا

اُجلے بستر پہ سو رہنا

ٹی۔وی سے جی بہلانا

اللہ میرے گھر آنا

میرے گھر میں چھپ جانا

اس نظم میں آپ "فریج کا ٹھنڈا پانی" "گھی والی روٹی"، "اُجلے بستر" اور "ٹی۔وی" کے علاوہ "گھر" کی طرف دھیان دیجیے۔ اس کے علاوہ جو اہم بات اس نظم میں ہے وہ ہے "گھر میں چھپ جانا"، اس نظم کے اہم پہلو بالترتیب اوّل تو فریج کے ٹھنڈے پانی سے لیکر ٹی۔وی وغیرہ یعنی اشیاء ہیں، دوّم "گھر" ہے اور سوم "چھپ جانا" ہے۔ دراصل اشیا 'گھر' اور گھر میں چھپے بیٹھے رہنا یہ محمد علوی .... کی شاعری کے وہ پہلو ہیں جو اُنہیں دیگر تمام نئے شعراء سے میز کرتے ہیں۔ "خالی مکان" سے لیکر "چوتھا آسمان" تک۔ "گھر" ایک ایسا استعارہ ہے جو مختلف رنگوں میں آپ کو علوی کی نظموں اور غزلوں میں بکھرا پڑا ملے گا۔ ان کی غزلوں سے کچھ مثالیں دیکھیے:

آیا ہے ایک شخص عجب آن بان کا

نقشہ بدل گیا ہے پرانے مکان کا

(خالی مکان)

علوی میری جان پڑے رہنا دل میں

باہر گھور اندھیرا ہے سچ کہتے ہیں

(خالی مکان)

علوی خدا کے واسطے گھر میں پڑے رہو

باہر نہ جاؤ، پھر کوئی جھگڑا نہ ہو کہیں

(خالی مکان)

گھر کا دروازہ نہیں تو کیا ہوا

تم کو کیا چوروں کا ڈر ہے سو رہو (خالی مکان)

کھڑکیوں سے جھانکتی ہے روشنی
بتیاں جلتی ہیں گھر گھر رات میں
(خالی مکان)

سونے رستے پہ سرِ شام کوئی
گھر کی یادوں میں گھرا بیٹھا تھا
(خالی مکان)

ایسے سیلاب اٹھے دریا میں
گھر کے گھر ڈوب گئے دریا میں
(خالی مکان)

گھر سے باہر کس بلا کا شور تھا
میرے گھر میں جیسے میں خود بور تھا
(خالی مکان)

تمہیں بھی وقت کی رفتار کا پتہ چلتا
نکل کے گھر سے گلی تک تو آگئے ہوتے
(خالی مکان)

ایسے گھر میں جھانک رہا تھا
جو دس دن سے بند پڑا تھا
(آخری دن کی تلاش)

گلی میں کھڑے ہیں کپٹ جھوٹ چھل
میاں اپنے گھر سے نہ باہر نکل
(آخری دن کی تلاش)

بیوی اکیلی ڈرتی ہے
شام ہوئی اب چلئے گھر
(آخری دن کی تلاش)

آؤ علوی اس کے گھر کی بتیاں
بجھ گئیں اب گھر کو چلنا چاہیئے
(آخری دن کی تلاش)

سڑک کے درختوں میں چھپا گھر دیکھ لیتا ہوں
میں آنکھیں بند کر کے گھر کے اندر دیکھ لیتا ہوں
(آخری دن کی تلاش)

گھر میں کیا آیا کہ مجھ کو
دیواروں نے گھیر لیا ہے
(آخری دن کی تلاش)

مرنا ہے تو ساتھ ہی چلتے ہیں
ٹھہر ذرا گھر جا کے آتا ہوں میں
دور افق کے کونے میں
اونچے نیچے گھر چمکے
(تیسری کتاب)

آؤ علوی اب تو اپنے گھر چلیں
دن بہت دلّی میں ٹھہرے ہو گئے
(تیسری کتاب)

میرے مکان نے کیوں مجھ کو باندھ رکھا ہے
اسی گلی سے میں ہر رات کیوں گزرتا ہوں
(تیسری کتاب)

زمانہ چاند سے آگے نکل گیا علوی
مگر میں برف کے گھر میں پڑا ٹھٹھرتا ہوں
(تیسری کتاب)

اپنے گھر آنے سے پہلے
اتنی گلیاں کیوں آتی ہیں

(تیسری کتاب)

کس نے گھر کی پہلی اینٹ رکھی ہوگی
سب سے پہلے ہل کس نے جوتا ہوگا

(تیسری کتاب)

ابھی میں اپنے گھر میں سو رہا تھا
ابھی میں گھر سے بے گھر ہو گیا ہوں

(تیسری کتاب)

ابھی اندھیرا چھا جائے گا
یہ گھر تجھ کو کھا جائے گا (چوتھا آسمان)

تیری انگلی تھام کے گھر تک آ جائیں
پھر چاہے تو گھور اندھیرے چھا جائیں

(چوتھا آسمان)

کبوتروں کو سونے گھر اچھے لگتے ہیں
بھرا پُرا گھر ہو تو چڑیاں آتی ہیں

(چوتھا آسمان)

جیسے جیسے دن جاتے ہیں
گھر سے دُور ہوا جاتا ہوں

(چوتھا آسمان)

گھر نے اپنا ہوش سنبھالا، دن نکلا
کھڑکی میں بھر گیا اُجالا، دن نکلا

(چوتھا آسمان)

آنگن میں پتے پھوٹے ہیں
سیڑھی پر اک پھول کھلا ہے

(چوتھا آسمان)

رہ رہ کے بلاتے ہیں مجھے دور کے منظر
کھڑکی میں کھڑا دیکھتا رہتا ہوں سمندر

(چوتھا آسمان)

کھڑکیوں سے جھانک کر گلیوں میں ڈر دیکھا کیے
گھر میں بیٹھے رات دن دیوار و در دیکھا کیے

(چوتھا مکان)

موت نہ آئی تو علوی
چھٹی میں گھر جائیں گے (چوتھا آسمان)

ایک کھڑکی ہے گھر میں اس کو بھی
بند رکھتا ہوں اک نہ اک ڈر سے

(چوتھا آسمان)

"گھر" کا استعارہ دراصل عدم تحفظ سے پناہ کی علامت ہے جو بار بار محمد علوی کی شاعری میں عود کر آتا ہے اور اسی گھر کی چہار دیواری میں، جس میں آنگن، دیوار، کھڑکی دروازہ، منڈیر شامل ہیں علوی کی شاعری جنم لیتی ہے۔ نیم، بلی، چیل، چوہا چنار کے پیڑ، چڑیا، چاند، رات اور دن، اور صبح شام اس گھر کا حصّہ ہیں۔ یعنی علوی جو کچھ دیکھتے ہیں وہ اس گھر کے احاطے یا اس کے کمروں میں بیٹھ کر دیکھے ہیں۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ اُن کی شخصیت اور شاعری کا سیاق وسباق یہی گھر ہے خارج کے زمان ومکان، تاریخ سماج ہی سے بلکہ دیگر انسانوں کے لمس سے بھی عاری ہے۔ گھر کا تصور اس میں جینے بسنے والے افراد مثلاً ماں، باپ، بھائی بہن بیوی بچّوں کے ساتھ بنتا ہے۔ لیکن تعجب بات یہ ہے کہ محمد علوی کے گھر کے تصور میں ان کرداروں اور رشتوں کی اہمیت محض ضمنی ہی نہیں نہیں کے برابر ہے۔ نتیجے کے طور پر جو صورت ہمارے سامنے آتی ہے وہ شاعر کی ایک اکیلی ذات اور ا

خالی گھر، اُس کی چار دیواریاں، دروازے، کھڑکیاں، دہلیز، آنگن وغیرہ ہیں جن کو زاویے بدل بدل کر شاعر دیکھتا اور محسوس کرتا رہتا ہے۔ یعنی محمد علوی کے یہاں ان معروضات کی اہمیت تمام رشتے ناطوں اور زندگی کے دیگر عوامل سے زیادہ ہے۔ یہی نہیں بلکہ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ خود اپنی ذات بھی علوی کی نظر میں ایک معروض سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ 'چوتھا آسمان" میں شامل نظم "جنم دن" کا یہ حصہ دیکھیے:۔

"لیکن پھر بھی میں سوچتا ہوں
خاص مزہ تو تب آئے گا
جب وہ آکر
مجھ کو ڈھونڈھتا رہ جائے گا"

یا پھر نظم "کوئی شام ایسی بھی آئے" میں یہ حصہ

"ہوا پاگلوں کی طرح
ڈھونڈتی ہو مجھے
اور نہ پائے
کوئی شام ایسی بھی آئے"

یہ ایک طرح کا ONTIC DIMENSION ہے۔ لیکن ایسا DIMENSION جس میں حلول نہیں ہے۔ اس کی مثال ایسے کہرے کی سی ہے کہ جو اوپری اوپری سطح سے گذرتا رہتا ہے۔ پھول پودوں، پہاڑوں آسمانوں اور زمینوں کا لمس تو پاتا ہے لیکن ان میں جذب نہیں ہوتا۔ یہی عنصر محمد علوی کی شاعری کو زمین و آسمان، مادیت اور روحانیت اور انسانیت اور حیوانیت کے درمیان معلق رکھ کر خالص اشیاء سے قریب تر کر دیتا ہے۔

محمد علوی کی کائنات اُن کا گھر اور اُس گھر سے وابستہ اشیاء ہیں اور ان کی اپنی اکیلی ذات ہے جس میں انہوں نے کسی کو شامل نہیں رکھا ہے۔ اس کائنات میں نہ محبت ہے نہ نفرت، نہ لمس ہے نہ بے قراری نہ آسمان ہے نہ زمین۔ صرف ایسی خالص اشیاء ہیں جو شاعر کی شعری کائنات ترتیب دیتی ہیں۔ گھر کے جیتے جاگتے کردار۔ بیرونی دنیا اور دوسرے انسانوں کی ہماہمی شاعر کے لیے بے معنی ہے۔

یہ باتیں محمد علوی کی تمام تصانیف پر صادق آتی ہیں فرق صرف اتنا ہے کہ "آخری دن کی تلاش"

میں شاید "جدیدیت" کے تقاضوں کے پیشِ نظر لکھی گئی نظموں میں یہ عنصر قدرے دب سا گیا ہے ۔
اس پس منظر میں محمد علوی کی شاعری، بالخصوص نظموں کا، ہماری نئی نظم کے تاریخی پس منظر میں یا پھر کسی اور حوالے سے دیکھا جانا صحیح نہیں ہے۔ اس سے قطع نظر کہ اس پس منظر میں خلق ہونے والی نظموں کی شعری اہمیت کیا ہے، یہ بات واضح ہے کہ یہ نظمیں اپنے تجربے اور اظہار میں نادر ہیں۔ یہ الگ بات کہ علوی کی شعری کائنات اتنی محدود ہے اور ان کی ہر ایک نظم کے شعری تجربے کا پس منظر اتنا PLEETING کہ وہ تا دیر قاری یا سامع کی توجہ اپنی جانب مرکوز نہیں کر پاتا۔ یہی بات ان کے ایک جیسے تجربات کے دہرائے جانے کی ہے۔ مثلاً 'آخری دن کی تلاش' میں شامل یہ شعر دیکھیے :

ساتویں منزل سے کودا چاہیے
خودکشی کرنے کو اور کیا چاہیے

اور "چوتھا آسماں" کی یہ نظم ۔

" ساتویں منزل
اپنے آپ سے
اور بھلا
کب تک میں لڑوں
جی چاہتا ہے
کود پڑوں "

یہ بہت سامنے کی مثال ہے۔ ایسی اور بہت ساری مثالیں محمد علوی کے یہاں آپ کو ملیں گی ۔

محمد علوی کی شاعری کے تعلق سے اس عمومی پس منظر کے بیان کے بعد میں 'چوتھا آسمان' کی طرف آتا ہوں۔ 'چوتھا آسمان' میں شامل بہت سی نظمیں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ان کی بیشتر پرانی نظموں کا REPRODUCTION ہیں۔ ان میں 'گھر جھر وکہ دوپہر' "خالی مکان" کی نظم "ایک اور بُرا دن" کی یاد دلاتی یا پھر "شرلاک ہومز"، "آخری دن کی تلاش" میں شامل نظم "بائیں آنکھ میں تل والے کی زبانی" کے اسلوب یاد تازہ کر دیتی ہے ۔

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ اس مجموعے میں اسلوب اور تجربے کے لحاظ سے اچھی نظمیں شامل نہیں۔ اس مجموعے میں شامل نظمیں "میرا نام" "کشمیر ان نومبر" "کوئی شام ایسی بھی آئے" "چھتری والا ایک سپاہی" "جنم دن" "بھوت" "یہ رات اور دن" "رشوت خود بابی" "خونی منتر" اور "کلمہ" بہت ہی خوبصورت اور دل پذیر نظمیں ہیں۔ ان میں سے اکثر نظمیں احساس مرگ کے تاثر کے تحت لکھی گئی ہیں۔ سوائے "کشمیر ان نومبر" کے جو ہلکی پھلکی ہے لیکن بہت ہی خوبصورت نظم ہے۔ "میرا نام" گرچہ ایک WISHFUL FANTASY ہے تاہم خوبصورت ہے۔ اپنے تیکھے پن اور اظہار کی سادگی کے سبب سب سے اچھی نظم "رشوت خود بابی" ہے۔ اس نظم میں تمام تر معذوریوں کے باوجود جینے کی ہوس کو رشوت ستانی کی جس انتہا پر دکھایا گیا ہے وہ بہت ہی غضب کی بات ہے۔ اس کے برعکس "کلمہ" جو بظاہر بہت ہی سیدھی سادی نظم نظر آتی ہے لیکن سکرات میں مبتلا مرنے والے کی ایسی ملی جلی خواہشات کا اظہار کرتی ہے جو گھی والی روٹی اور مچھلی کی آس ہی نہیں بلکہ بند کابکوں سے کبوتروں کے اڑنے اور گھر کے گملے کے پھول کھلنے کے احساس تک کا احاطہ کرلیتی ہے۔ یہ نظم روحانی نجات اور مادی آرزوؤں کا ایک حسین امتزاج ہے۔

موت کا احساس یا موت کا خوف شاعری کو نہ بلند بناتا ہے اور نہ ان محرکات سے وجود میں آنے والی شاعری میں کوئی "برائی" ہوتی ہے۔ اصل بات دیکھنے کی یہ ہوتی ہے کہ یہ احساس کن سطحوں پر کام کرتا ہے۔ شاعر کے ذہن اور احساس کی کیا کیمیاگری کرتا ہے اور پھر تخلیقات کی شعری، فنی اہمیت کیا ہے۔ احساسِ مرگ بذاتِ خود اہم نہیں ہوتا بلکہ وہ تلازمات اہم ہوتے ہیں جو اس احساس سے پیدا ہوں۔ کہا جاتا ہے کہ موت ہر آدمی میں ایک طرح کی عظمت پیدا کر دیتی ہے۔ موت ہی کی وجہ سے انسان زندگی کو زیادہ سے زیادہ حسین اور زیادہ سے زیادہ بامعنی بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور پھر شاعر کی بات تو اور ہی ہے۔ اس پس منظر میں اپنی انفرادیت اور خوبصورتی کے باوجود محمد علوی کی نظمیں محض شخصی احساس کا اظہار بن کر رہ جاتی ہیں۔ علوی کی نظموں میں محض اپنے نہ ہونے کا احساس ابھرتا ہے۔ محض طبیعی عدم موجودگی۔ غالباً یہ بھی ان کی PSYCHE کا حصہ ہے کہ جس میں اشیا کی معروضیت کے علاوہ کسی دوسرے معنوی تلازم کی اہمیت نہیں۔

اس مجموعہ میں محمد علوی کی ۴۶ غزلیں بھی شامل ہیں۔ اس اعتراف کے باوجود کہ ان میں سے چند ایک غزلیں متاثر کرتی ہیں، یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ان غزلوں میں محمد علوی کی انفرادی شناخت اور ان کے

اسلوب کی دریافت مشکل ہے۔ ان کی غزل پر شعوری یا لاشعوری طور پر منیر نیازی، ناصر کاظمی اور ظفر اقبال کی چھاپ واضح طور پر نظر آتی ہے جیسے:۔

صبح کی سُرخی تری، شام کے منظر ترے
ساری زمینیں تری، سارے سمندر ترے

کون آکاش پہ چلتا ہے
راتوں کو بجتی ہے کھڑاؤں

مزے اُڑاؤ گے ہجرتوں کے
لیے پھروگے وطن کی خوشبو

اندھیرا جس کے سراغ میں ہے
وہ سارا منظر چراغ میں ہے

تبصرہ: سیدہ حمید۔
(دی سنڈے ٹائمز)

HASAN SHAH'S
THE NAUTCH GIRL

ترجمہ: نجم الثاقب شحنہ
انگریزی ترجمہ: محترمہ قرۃ العین حیدر

مطبوعہ: اسٹرلنگ پیپر بیکس ______ قیمت: ۴۵، روپے

دوسو برس پہلے، ۱۷۹۰ء میں، کانپور کے ایک نوجوان، حسن شاہ نے، "سبکِ ہندی" میں ایک ناول "قصۂ حسن وعشق" لکھا تھا۔ فارسی اس زمانے میں ہندستان میں تعلیم وثقافت کی زبان تھی۔ راجا رام موہن رائے کی ابتدائی کتابیں اِسی زبان میں ملتی ہیں۔

سو برس کے بعد، ۱۸۹۳ء میں، لکھنؤ کے سجاد حسین کسمنڈوی نے اس کا اردو ترجمہ "نشتر"، شائع کیا۔ اس کے ننانوے برس کے بعد محترمہ قرۃ العین حیدر نے "نشتر" کے متن کو THE NAUTCH GIRL کے نام سے انگریزی میں منتقل کیا ہے۔

مس حیدر سے ہمیں ایک خوبصورت بے مثال ادبی تحفہ ملا ہے۔

مس حیدر نے کچھ سامان، حیرت واستعجاب کا بھی، ہمارے لیے فراہم کیا ہے۔ پیش لفظ میں وہ لکھتی ہیں کہ "قصۂ حسن وعشق" کے نوجوان، بیس سالہ مصنف کے سامنے مُرصّع ومقفّیٰ رومانی عبارتوں

رزمیوں، اور تمثیلوں کا لامتناہی سلسلہ تھا۔ انگریزی سے وہ بظاہر نابلد تھے اور رچرڈسن [SAMUEL RICHARDSON -۱۶۸۹-۱۷۶۱] فیلڈنگ [HENRY FIELDING :۱۷۰۷-۱۷۵۴]

اور اسٹرن [LAURENCE STERNE : ۱۷۱۳-۱۷۶۸] کے نام سے حسن شاہ کے کان یقیناً نا آشنا تھے۔ جین آسٹن [JANE AUSTEN : ۱۷۷۵-۱۸۱۷] کا پہلا ناول "قصۂ حسن و عشق" کے چند برسوں بعد چھپا تھا۔ اس طرح "نشتر" نہ صرف پہلا، معلوم، ہندستانی ناول ہے، بلکہ وہ اس عام غلط فہمی کا ازالہ بھی کرتا ہے کہ ہندستان میں ناول نویسی کی ابتدا وکٹورین عہد میں انگریزی ناولوں کے زیر اثر ہوئی۔
[ملکہ وکٹوریا: ولادت : ۱۸۱۹ء، متوفی : ۱۹۰۱ء۔ عہد حکومت : ۱۸۳۷ء تا ۱۹۰۱ء]۔

قرۃ العین حیدر تاریخ کی اچھی پارکھ ہیں۔ واقعات سنینِ ماضیہ سے داستانوں کو الگ کرنے کا ان کا ذہنی رجحان کتاب کے پیش لفظ، پس لفظ اور نوٹس [NOTES] میں صاف جھلکتا ہے۔ وہ "نشتر" کو صحیح معاشی، سیاسی، معاشرتی تناظر میں دیکھتی ہیں۔

اٹھارویں صدی کے آخری دہے میں ایسٹ انڈیا کمپنی نے ہندستان میں سیاسی برتری حاصل کر لی تھی۔ شہر کانپور جان کمپنی کی چھاؤنی (گیریزن) بن چکا تھا۔ مسٹر منگ کمپنی کے ملازم افسر بھی تھے اور اپنے طور پر تجارت بھی کرتے تھے۔ ان کے ہاں ہمارا نوجوان مصنف، حسن شاہ، کلرک کی حیثیت سے کام کیا کرتا تھا۔ مسٹر منگ ان انگریز "نوابوں" میں سے تھا جنہوں نے ہندستانی اشرافیہ کا طرز زندگی اپنا لیا تھا۔ فرنگیوں کو رقص و سرود کی لت پڑ چکی تھی۔ پرسی ول اسپیر کے حوالے سے قرۃ العین لکھتی ہیں:

> "رقص دیکھنا گویا یوروپ میں بیلے [BALLET] دیکھنا تھا، اس فرق کے ساتھ کہ (ہندستان میں) طائفہ ہمیشہ اپنے گھر بلا لیا جاتا تھا۔"

منگ، حسن شاہ کا یار غار بن جاتا ہے۔ سجاد حسین کسمنڈوی نے "نشتر" پر اپنے دلآویز حاشیوں میں ایک جگہ لکھا ہے:

> "یہ زمانہ ماسبق کا انگریز تھا۔ اب وہ ہم کو نیٹیو، کالا آدمی اور بربر کہتے ہیں، ہم سے بدسلوکی کرتے ہیں اور ہمارے حقوق بری طرح پامال کرتے ہیں، حالانکہ اب ہم پہلے سے زیادہ تعلیم یافتہ ہیں اور ہمارا طرز حیات اور ہماری صلاحیتیں بہتر ہو گئی ہیں۔ مگر وہ انگریز جو ایک صدی پہلے یہاں آئے تھے، شریف النفس [GENTLEMAN] تھے، اور ہم بھی شائستہ و مہذب۔ مگر آج اخلاقی زوال میں،

وہ اور ہم، ایک دوسرے کی ہمسری کرتے ہیں۔"

ناول کی ہیروئن تعلیم یافتہ، بذلہ سنج اور پختہ ارادے کی سترہ سالہ رقاصہ ہے اور مِنگ کے تنخواہ دار طائفے میں ممتاز حیثیت کی مالک۔ خانم جان اور حسن شاہ دامِ محبت میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ خانم جان کو اگرچہ آخرِ کار طوائف ہی بننا تھا لیکن وہ منگ کے حرم میں داخل ہونے سے صاف انکار کر دیتی ہے اور حسن شاہ سے خفیہ طور پر نکاح کر لیتی ہے۔

خانم جان ناول کا زندگی سے بھرپور اور سب سے جدید کردار ہے۔ وہ ہمارے فکشن کی ان مہذّب طوائفوں کی روایت کی ابتدا معلوم ہوتی ہے جو ۱۸۹۹ء کے آتے آتے مرزا ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا" میں اپنی معراج کو پہنچتی ہے۔ طوائف کی روایت کی اپنی ایک لمبی تاریخ ہے۔ قدیم ہندستان میں دیتیا سے امید کی جاتی تھی کہ وہ سارے فنونِ لطیفہ سے واقف ہو تاکہ ذہین و فطین مردوں کا ذہنی سطح پر ساتھ دے سکے۔ جنوبی ہند کی دیوداسیاں بھی اپنی تعلیم اور شائستگی کے لیے مشہور تھیں۔

کانپور سے منگ کا تبادلہ ہو جاتا ہے۔ اس کے طائفے کے مرد و زن فنکار ڈیرے تہہ کر کے بنارس کے قریب قلعہ چنار میں اپنے قدیمی مُربّی ہولیر (HOLLIER) صاحب کے پاس چلے جاتے ہیں۔ (یہ ہوا غالباً مشہور کرنل 'POLIER' تھے۔)

حسن شاہ کو پتا چل جاتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ کسی تیز رو کشتی میں اس بجرے کو جا لے جس میں طا سفر کر رہا تھا۔ مقصد اپنی منکوحہ خانم جان کو حاصل کرنا تھا۔ مگر اس کو کانپور میں دیر ہو جاتی ہے۔ منگ اپنی شاہ خرچیوں کے سبب مقامی مہاجنوں کا سخت مقروض ہے۔ کلکتے کو روانگی سے قبل ان کا حساب چکا تھا۔ حسن شاہ کا خفیہ منصوبۂ سفر ناکام ہو جاتا ہے۔

اُدھر، خانم جان گنگا کے سفر کے دوران میں بیمار ہو جاتی ہے اور علاج کے لیے لکھنو بھجوا جاتی ہے جہاں وہ حسن شاہ کے پہنچنے سے پہلے دم توڑ دیتی ہے۔ اس الیے کو ناول کا قاری پہلے ہی تاڑ لیتا ہے کیونکہ ہیروئن چاہے کیسی ہی ذہین، نیک اور عفت مآب ہو، لیکن ہے تو وہ طوائف اور بہ حیثیت (CAMP-FOLLOWER)، ایک سیّد زادے کے ساتھ ایک طوائف کا سنجوگ معاشرے کے لیے ناقابلِ قبول تھا، خواہ وہ کم عمر اور ناپختہ ہی کیوں نہ ہو،

اس ناول میں جدید ناول کے کئی عناصرِ ترکیبی کی موجودگی کی طرف قبل ازیں اشارہ کیا جا چکا ہے [illegible] "قصۂ حسن و عشق" میں مکالموں کا فطری بہاؤ ملتا ہے۔ ڈرامائی انداز کہ

نگاری جو انیسویں صدی کے اردو ناولوں کا بلکہ پریم چند کے طرزِ نگارش کا خاصہ رہی ہے، اس ناول میں ہم کو نہیں ملتی. حسن شاہ نے اگرچہ خود کو الیہ عاشقوں 'مجنوں و فرہاد' کے قالب میں ڈھالا ہے لیکن اس نے کہانی میں پلاٹ کی وہ تہہ داری، بُنت اور فطری بیان پیش کیا ہے، جو ہمیں بعد کے مصنفوں، مثلاً جین آسٹن کے ناولوں میں ملتے ہیں۔ اپنی ذہانت اور روش طبعی کے سبب خانم جان، جین آسٹن کے ناول PRIDE AND PREJUDICE کی جین کے بجائے ' ELIZABETH BENNET سے زیادہ قریب دکھائی دیتی ہے۔

تصنّع سے مُبرّا مربوط پلاٹ، روانی اور حقیقی کرداروں سے اس "جدید" ہندوستانی ناول کا خمیر اٹھایا گیا ہے۔ مس حیدر نے اس بھولی بسری تحریر کو پرانے غبار آلود انبار سے کھوجا اور کمالِ فنکاری کے ساتھ انگریزی کے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔

پسِ اشاعت: محترمہ قرۃ العین حیدر کا نوٹ

کتاب کے پریس کو جانے کے بعد مترجم (قرۃ العین حیدر) نے اس ناول کے بارے میں جو مزید معلومات حاصل کیں وہ درجِ ذیل ہیں:

(۱)۔ ناول کا فارسی مسودہ پٹنے کے ایک خانگی ذخیرے میں موجود ہے۔ علیگڑھ مسلم یونیورسٹی کے پروفیسر اقتدار عالم خاں نے فارسی مسودے اور سجاد حسین کسمنڈوی کے ترجمے کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اُردو ترجمے میں فارسی اصل سے سرِ مُو انحراف نہیں کیا گیا ہے۔

(۲) حسن شاہ کے چھوٹے بھائی، حسین شاہ نے جن کا ذکر ناول میں چلتے چلاتے ملتا ہے، خود ایک ناول "جذبِ عشق" ۱۷۹۰ء میں لکھا تھا۔ اس کا خوبرو بانکا ہیرو سندھیا کی اس فوج کا افسر تھا جو نواحِ دہلی میں پڑاؤ ڈالے ہوئی تھی۔ یہ ہیرو انگریز افسروں کا رفیقِ کار ہے۔ اس کی قومیت ظاہر نہیں کی گئی ہے۔ وطن کی یاد اسے ستاتی ہے اور وہ حالات سے ناخوش ہے۔ گھڑ سواری کرتے ہوئے وہ ایک دن برج کے علاقے میں جا نکلتا ہے۔ ۲۹ ویں جمادی الثانی کو قصبہ 'شمیری' پرگنہ 'برانداین' پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پوجا کے تیوہار کے دوران سجوانی باغ میں ایک حسین دوشیزہ کو دیکھ لیتا ہے۔ پھر "دونوں طرف ہے آگ برابر لگی ہوئی"۔ دوشیزہ کے خاندان کی سخت مخالفت کا نوجوان کو سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قصہ کچھ تو مسجع و مقفیٰ اردو نثر میں ہے اور کچھ مثنوی کی شکل میں۔

(مرہٹہ فوج کے سردار، جنرل چارلس پراں (GENERAL CHARLES PERON) حسین شاہ کو ایک فارسی کلاسک کا اردو میں ترجمہ کرنے کا کام تفویض کرتے ہیں۔

"دوسرا کمرہ" (ڈرامے) مصنفہ : زاہدہ زیدی

صفحات : ۲۲۸ قیمت : ۱۰۰ روپے

رابطہ : ۳۳ ایچ آئی جی فلیٹ سرسید نگر، علی گڑھ

تبصرہ نگار : سلیم شہزاد

"زہرِ حیات"، "دھرتی کالمس" اور "سنگِ جاں" سے موسوم تین شعری مجموعوں کی اشاعت کے بعد اب پروفیسر زاہدہ زیدی اردو ادب کے اسٹیج پر اپنے پانچ طبع زاد جدید ڈراموں کے مجموعے "دوسرا کمرہ" کے ساتھ سامنے آئی ہیں۔ خوبصورت جلد والی اس تصنیف کا سفید و سیاہ سرورق مصوری اور ڈرامائی دونوں لحاظ سے تمثیلی ہے۔ اس مجموعے کے چار ڈرامے "چٹان"، "دلِ ناصبور دارم"، "دوسرا کمرہ" اور "وہ صبح کبھی تو آئے گی" مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں البتہ طویل ڈراما "اور جنگل جلتا رہا" پہلی بار اسی مجموعے میں شائع کیا گیا ہے

مصنفہ کا تحریر کردہ پیش لفظ صنف ڈراما سے، خصوصاً مغربی کلاسیکی اور جدید سے مصنفہ کے ذہنی اور جذباتی لگاؤ کا واضح اظہار کرتا ہے۔ لکھتی ہیں :

> "ڈرامے سے میری وابستگی بے حد پرانی، ہمہ جہت اور والہانہ ہے شاید اس کی جڑیں میری سائکی میں پیوست ہیں، بچپن ہی سے ڈرامے کا فورم میرے لیے بے پایاں کشش کا حامل رہا ہے۔ ڈراموں میں حصہ لینے اور اداکاری میں مجھے ایک عجیب لطف و انبساط، آسودگی اور آزادی کا احساس ہوتا، گویا میری ذات کے خفیہ دروازے ایک ایک کر کے کھل رہے ہوں اور میری روح کو پر پرواز مل گئے ہوں"

ڈرامے سے مصنفہ کا یہ لگاؤ ان کے لیے اس صنف کی گوناگوں تحریکوں، شخصیتوں اور زاویوں سے متعارف ہونے کا جواز بن گیا، پیش لفظ میں جن کا تذکرہ انہوں نے بڑی دل بستگی سے کیا، اور ساتھ ہی یورپی اور امریکی جدید ڈرامے کی بعض تحریکوں اور رجحانوں کا مختصر تعارف بھی انہوں نے یہاں پیش کر دیا ہے اگرچہ ضرورت تو یہ تھی کہ ان موضوعات پر ایک مبسوط مقالہ اس مجموعے میں شامل کیا جاتا جس کے پس منظر میں خود مصنفہ کے ڈراموں کا مطالعہ قاری کے لیے یقیناً ڈرامے کے نئے آفاق سے تعارف کا سبب بنتا

خود مصنفہ نے اعتراف کیا ہے کہ جدید ڈرامے کے مختصر تعارف کے لیے بھی کم سے کم ایک کتاب درکار ہوگی۔ کتاب کا پیش لفظ مصنفہ کی ڈرامانگاری کے رجحان کی طرف کشش اور اس رجحان کی تکمیل کے لیے ان کے داخلی کیف و کم، اسٹیج کے تجربات کے انبساط کے حصول اور ڈراموں کی تخلیق میں ظاہر ہونے والی ذہنی اور جذباتی کیفیات کا بھی اعلامیہ بن گیا ہے۔ انہوں نے اس تحریر میں کتاب میں شامل تمام ڈراموں کے تخلیقی عمل کے خوابناک احساسات کا اجمالی تعارف لکھ دیا کہ کس طرح کچھ شعوری کوشش، کچھ خوابوں کی الجھن (یا الجھے ہوئے خوابوں) اور کچھ تجربات نے یکجا ہو کر ان ڈراموں کو ان کی صنفی ہیئتوں میں ڈھال دیا۔ مصنفہ نے لکھا ہے کہ میری شاعری اور ڈرامانگاری کے درمیان کوئی گہری خلیج نہیں۔ اس لیے ان کی یہ ڈرامائی تخلیقات بعض مقامات پر شعری پیکروں اور استعاروں میں ابھرتی معلوم ہوتی ہیں۔

پیش لفظ میں جدید ڈرامے کے جن پہلوؤں کا مصنفہ نے تعارف کرایا ہے انہیں کو زیر نظر ڈراموں میں عملی طور پر برتا اور ہر ڈرامے کے خاتمے پر "پروڈکشن نوٹ" کے عنوان کے تحت جن کی وضاحت بھی انہوں نے کر دی ہے۔ مثلاً پہلے ڈرامے "چٹان" کے متعلق لکھتی ہیں:

> "چٹان" وجودی نقطۂ نظر سے تخلیق کیا ہوا ایک مختصر ڈراما ہے، جس میں پیر انڈیلو کی ڈرامہ در ڈرامہ تکنیک کا پورا فائدہ اٹھایا گیا ہے، ساتھ ساتھ اس میں سٹرنڈبرگ کی ڈریم تکنیک اور ابسرڈ ڈرامہ کے عناصر بھی موجود ہیں ——— وغیرہ۔

ان تعارفی سطور میں (۱) ڈرامہ در ڈرامہ (۲) ڈریم تکنیک اور (۳) ابسرڈ ڈرامہ جدید مغربی ڈرامے کے تین اہم زاویوں کا ذکر آگیا ہے۔ اسی طرح دوسری تخلیقات پر لکھے گئے نوٹس ان کی افہام و تفہیم میں سہولت پیدا کرتے ہیں۔ ویسے ان تخلیقات میں مصنفہ نے اپنے اظہار کو لایعنیت، لغویت اور ماورائیت کی حدود تک جانے نہیں دیا ہے اور ڈراموں کی یہی خصوصیت انہیں اردو قاری کے لیے قابلِ مطالعہ بناتی ہے، ورنہ عام اردو قاری (جو یوں بھی ڈرامانائی صنف سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتا) جدید مغربی ڈرامے کی ابسرڈٹی اور سرریلزم کو قبول ہی نہیں کر سکتا۔

زاہدہ زیدی نے لکھا ہے کہ "چٹان" ایک وجودی ڈراما ہے اور زندگی کے اسٹیج کا استعارہ اگر وہ یہ وضاحت نہ کرتیں تو علامت فہم قاری "چٹان" کو بالراست زندگی (بے نمود زندگی) کی علامت تصور کر لیتا، جیسی کہ وہ ہے، لیکن مصنفہ کی وضاحت کے بغیر ڈرامے کو وجودی کہنا یا سمجھنا مشکل ہوتا۔

چٹان" کی علامتیت کے علاوہ بھی اس تخلیق میں بعض علامتی مفاہیم پیدا کیے گئے ہیں، پروڈکشن نوٹ
ا جن کی وضاحت ضروری نہ تھی۔

"چٹان" کی طرح "دلِ ناصبور دارم" بھی ایک ہی شخصیت کے دو روپ والا علامتی
ر وجودی ڈراما ہے جس میں اول الذکر تخلیق کے برخلاف بیانیہ مواد (جو دراصل ڈرامے کے خالق کا بیان
دتا ہے تخلیق کے ماحول، کرداروں کی حرکات و سکنات اور وقوعے کے تعلق سے) بہت کم نظر آتا ہے۔
ں ڈرامے کے کردار مکالموں میں زیادہ مصروف دکھائے گئے ہیں اور پروڈکشن نوٹ میں مصنفہ کے
طابق روح و ذہن کی پُر اسرار گہرائیوں کی جستجو اس ڈرامے کا موضوع ہے۔ ڈرامے کے عنوان کے نیچے
بین میں اسے "سُرریلسٹ ڈرامہ" لکھا گیا ہے ("سر" پر پیش کی بجائے زبر اور یا سے پہلے
ہمزہ لگانا چاہیے تھا[1]) جبکہ یہ ڈراما ایسا ہرگز نہیں اور نہ اس کے کردار علامتی ہیں بلکہ انہیں تمثیلی کہنا چاہیے کیوں کہ
یہ "راز" اور "روح" وغیرہ کے تشخصات ہیں۔

مجموعے کے عنوان والے ڈرامے کو "ایک المناک طربیہ" کہا گیا ہے جس کے متعلق پروڈکشن نوٹ
ں مصنفہ کہتی ہیں:

> "دوسرا کمرہ" وجودی طرز فکر کا غماز اور نفسیاتی بصیرت کا حامل ایک ڈراما ہے جس میں
> ابسرڈ ڈرامے کے نقوش کافی نمایاں ہیں، اس ڈرامے میں المیہ اور طربیہ عناصر کی دھوپ چھاؤں

---

[1] مبصر نے محترمہ زاہدہ زیدی کو اس تبصرے کی نقل بھیجی ہے جسے پڑھ کر انہوں نے چند باتیں یوں تحریر کی ہیں:
"سُرریلسٹ پر آپ کا اعتراض غلط ہے۔ SURREALISM (جس کا مطلب SUPER-REALISM ہے) کا
تلفظ سُرریلزم ہی ہے اور اسی اعتبار سے سُرریلسٹ ہی ٹھیک ہے۔ "سُر" یا "سر" غلط ہے۔ ء (ہمزہ) لگانا
بھی کچھ ایسا ضروری نہیں لیکن اگر کوئی لگانا چاہے تو لگا سکتا ہے۔ معلوم نہیں کیوں یہ غلط تلفظ اردو میں
عام ہو گیا ہے۔ اسی لیے میں نے پیش لگایا۔ میں تھوڑی بہت فرانسیسی اور اطالوی زبانیں جانتی ہوں اسی لیے اس قسم کی
غلطیاں مجھے کھٹکتی ہیں جیسے کہ میری آزاد نظموں میں عروض سے تجاوز آپ کے کانوں میں کھٹکتا ہے۔"
ڈینیل جونز کی انگلش پرونانسنگ ڈکشنری میں SURREALISM کا تلفظ "سُر" ہی سے کیا گیا ہے [م]
مبصر جس کا پیرو ہے اگر یہ تلفظ غلط ہے تو جونز بھی غلط ہے اردو میں اسے لکھتے ہوئے ہمزہ اس لیے لگانا ضروری ہے کہ یہ دونوں
مصوتوں کو جوڑتا ہے۔

حقیقت نگاری اور فینٹسی کی آمیزش ' داخلی اور تحت الشعوری تجربات کا معروضی ڈرامائی اظہار
گہرے طنز کی زیریں لہر " اس کے مکالمے اور ایکشن میں ابسرڈ عناصر کی فراوانی اور ایک دوسرے میں
گھلی ہوئی علامتوں ' شعری پیکروں اور تمثیلوں کا ایک تانا بانا کچھ ایسی خصوصیات ہیں جو اسے
ابسرڈ ڈرامے سے قریب تر کر دیتی ہیں "

" دوسرا کرہ " نے جین آئینسکو کے ڈرامے " AMÉDÉE " کی یاد تازہ کر دیتا ہے ۔ لیکن یہ غالب کے مصرعے
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

کی تفسیر زیادہ معلوم ہوتا ہے بلکہ ڈرامے کا اختتام اسی خیال پر ہوتا ہے ۔ اس موہوم امید کے ساتھ کہ جس بھیانک خواب میں ہم جی رہے ہیں وہ ٹوٹ بھی سکتا ہے (آئینسکو کا ڈراما بھی زندگی کو خواب کا استعارہ بناتا ہے) اس ڈرامے کی ابسرڈیٹی " دوسرے کرے " میں یکے بعد دیگرے لاشوں کا نظر آنا ہے اور محسوس حقیقی زندگی کا ان لاشوں کی موجودگی سے ایک بھیانک خواب بن جانا (یا فرد کا اپنے ماحول اور اطراف کی بھیانکتا اور دہشت کو ایک خواب کی طرح قبول کر لینا) ڈرامے کو ماورائیت کے خواص سے متصف کر دیتا ہے ۔ اردو میں ابسرڈیا لغویت کے ڈرامے کی یہ پہلی عمدہ مثال ہے ۔ جو فنی برتاؤ ' علامتیت ' ڈرامائی طنز اور قول محال کے عناصر کی فراوانی کے باوجود قاری (یا ناظر) کے ذہن پر ایک سوال کی طرح محیط ہو جاتی ہے ۔

" ڈراما " وہ صبح کبھی تو آئے گی " ہندستانی معاشرے میں عورت کے سماجی ' اخلاقی ' جسمانی اور روحانی استحصال کے خلاف ایک فیمنسٹ پروبلم پلے ہے جس میں مصنف نے حقیقت نگاری کے زیر اثر کرداروں کی تمثیلی یا علامتی معنویت کے علاوہ ان کی پیش کش میں ڈرامے کی معنوی اور روایتی ہیئت سے بھی گریز کیا اور مختلف بے ربط مناظر کو ان کے تضاد یا تعلق کے اعتبار سے اسی طرح ابھارا گیا ہے کہ ایک معنوی کلیت متشکل ہو گئی ہے (اس کے پروڈکشن نوٹ کے اختتام پر مصنف نے لکھا ہے کہ یہ ڈراما اسٹیج پیش کش کے لیے لکھا گیا ہے اور آوازوں ' مکالموں ' اور موسیقی کی فراوانی اسے ریڈیو پر بھی کھیلے جانے کے لائق بناتی ہے مگر اس کے ماحول اور مناظر کے اظہار کی تکنیک اسے اسکرین کے لیے زیادہ موزوں ثابت کرتی ہے)

ڈرامے کے تقریباً سبھی کردار خالص جذباتی ہیں اور جس واقعے کو وہ ظہور میں لاتے ہیں ان کا تقاضا بھی ہے کہ طنز و تشنیع ' نفرت و غصہ اور یاس و امید وغیرہ بیک وقت اپنا اظہار پائیں ۔
ڈرامہ نگار کا کمال ' اس کمپوزیشن میں یہ ہو گا کہ وہ جذبات نگاری کو جذباتیت سے ملوث ہونے دے اور ڈرامے

کو میلوڈرامیٹک ہونے سے بچائے۔ زاہدہ زیدی نے اپنی ڈرامائی بصیرت کو بروئے کار لاکر اس سچویشن کو پوری طرح قابو میں رکھا اور مختلف بولیاں بولنے والے کرداروں کو ان کی ڈرامائی حدود سے باہر نکلنے نہیں دیا ہے۔

اس مجموعے کی تخلیق "اور جنگل جلتا رہا" نو مناظر پر مشتمل ایک طویل ڈراما ہے جس میں ایک متوسط خاندان کے چند افراد اور ان کے دوستوں کے طبعی اور نفسی رشتوں (یا بے رشتگی) پر روشنی ڈالی گئی ہے معنفہ کے خیال کے مطابق اس ڈرامے کے چند مسائل یہ ہیں:

اعلیٰ اقدار ہمارے معاشرے میں دم توڑ رہی ہیں' فرد خود غرض اور خود پرست ہو گیا ہے۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو دوسروں پر انحصار کرتے اور پیچیدہ حقائق سے نظریں چراتے ہیں۔ ماحول کے ان رنگوں سے واقف بعض افراد اس لیے خاموش اور بے عمل ہیں کہ وہ انہیں بدلنے کی قدرت نہیں رکھتے۔ ان کے برعکس بعضوں نے ماحول سے اعراض کرنے اور خود فراموشی کے لیے منشیات کو سہارا بنا لیا ہے اور ایک غیر سماجی زندگی گذارنے پر مجبور ہیں' وغیرہ۔

تمام ڈراموں کے پروڈکشن نوٹس کا مربوط مطالعہ اس لحاظ سے مفید ہے کہ ان میں جدید ڈرامے کے متعدد فکری اور فنی رجحانات کو نمایاں کیا گیا ہے۔ تبصرے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ پیش لفظ میں دیے گئے جدید ڈرامے کے مختصر تعارف کے علاوہ یا اس کی بجائے اس موضوع پر ایک طویل مقالے کی کتاب میں ضرورت تھی تو پروڈکشن نوٹس کا مسلسل مطالعہ اس کمی کو پورا کرنے کا اہل ہے اگرچہ جدید ادب میں پھر بھی ضرورت باقی رہے گی کہ جدید تجرباتی ڈرامے پر' جبکہ پروفیسر زاہدہ زیدی کے علاوہ بھی چند فنکار اس میدان میں طبع آزما نظر آتے ہیں، اس کے یورپی اور امریکی خط و خال کے علاوہ' ہندستانی رنگوں کے ساتھ مفصل مطالعہ پیش کیا جائے۔ توقع ہے کہ خود زیر تبصرہ مجموعے کی مصنفہ اس موضوع پر ایک وقیع و گراں قدر کاوش سے بالخصوص ڈرامے کے طلباء کو مستفید ہونے کا موقع فراہم کریں گی۔

"صحرائے اعظم" (ڈراما)   مصنفہ : زاہدہ زیدی

صفحات : ۱۵۲ ،   قیمت : عام ایڈیشن ۴۰ روپے : لائبریری ایڈیشن : ۶۰ روپے

رابطہ : ۶/۱ ایچ آئی جی فلیٹ ، سر سید نگر ، علی گڑھ۔

مسائل جو انسانی معاشرے میں طبیعی' فطری' یا خود انسانوں کے شعوری عمل کے نتیجے میں انقلابی

طور پر رونما ہوتے ہیں، اکثر ادب و فن کے معاصر موضوعات کی حیثیت سے ان کا فوری اظہار ایک اہم ضرورت خیال کیا جاتا ہے مثلاً فسادات، ہنگامی سیاسی صورتحال اور حکومتوں اور ارباب سیاست کے عروج و زوال کے موضوعات پر شعر و افسانہ کی تخلیق۔ انسانی معاشرے میں تخریب و غارت کا باہمی تصادم یعنی جنگ بھی ایسے ہی موضوعات میں بڑی اہمیت کا حامل موضوع رہا ہے۔ جنگ روس و جاپان (۱۹۰۵ء) ہو یا پہلی اور دوسری عالمگیر جنگیں (۱۹۱۴ء اور ۱۹۳۹ء) یا ان سے زمانوں پہلے کی جنگیں، دنیا بھر کے ادب و فن میں ان وحشت ناک موضوعات کو برتنے کی مثالیں موجود ہیں، اور خود اردو ادب کا دامن ان سے خالی نہیں۔ زیر تبصرہ طویل ڈراما "صحرائے اعظم" اس کی تازہ ترین مثال ہے جس میں پروفیسر زاہدہ زیدی نے گزشتہ برس (ابتدائے ۱۹۹۱ء) واقع ہونے والی خلیجی جنگ کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

مصنفہ کے ڈرامے اکثر تجرباتی یعنی ماورائیت، لغویت اور تجریدیت کے اوصاف کے حامل ہوتے ہیں شاید اسی لیے وہ اپنے ہر ڈرامے کے ساتھ پروڈکشن نوٹ کے تحت ڈرامے میں پیش کیے گئے موضوع، اس کی تکنیک اور اس کے اسٹیج کرنے کے تعلق سے اپنے خیالات کا اظہار ضروری خیال کرتی ہیں۔ مصنفہ کی یہ تحریر اپنے مقصد کے علاوہ اس لحاظ سے بھی اہمیت کی حامل ہوتی ہے کہ اس سے جدید یا تجرباتی ڈرامے کی ایک عامی صورت حال کا نقشہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور ڈراما پڑھتے (یا دیکھتے) ہوئے اسے اجنبیت یا ڈرامے کے اجنبی عناصر کا زیادہ احساس نہیں ہوتا۔ پھر یہ نوٹ خود مصنفہ کے ڈرامے کا تعارف، اس کی تکنیک اور اس کے کردار و واقعات اور علامیت کی وضاحت کا بدل بھی ہوتا ہے (جس کے مطالعے کی مصنفہ بالخصوص تاکید کرتی ہیں)

"صحرائے اعظم" کے پیش لفظ میں ڈرامے کا تعارف یوں کرایا گیا ہے:

> "صحرائے اعظم" ہمارے پرآشوب دور کا ایک دردناک المیہ ہے جسے سیاسی طنز کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور گو کہ اس کی جڑیں عصری صورت حال اور عصری تجربات میں پیوست ہیں لیکن فورم کے اعتبار سے یہ واقعاتی اور حقیقت پسند ڈراما نہیں بلکہ اس میں ایک مخصوص تاریخی صورت حال کے اہم پہلوؤں اور معنی خیز تفصیلات کو افسانوی رنگ روپ دے کر فرضی، نیم فرضی اور ادبی کرداروں کی مدد سے پیش کیا گیا ہے اور اس پیش کش میں واقعاتی تسلسل اور من و عن تصویر کشی کی جگہ معنی آفرینی اور وسیع تر

> آفاقی تعبیروں کی یافت کو زیادہ ملحوظ خاطر رکھا گیا ہے اس لیے اس کے اکثر واقعات اور کردار کسی قدر نامانوس اور بعید از قیاس ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ بے محابا ترسیلی قوت سے بہرہ مند ہیں گویا یہ ایک ایسی فینٹسی ہے جو حقیقت سے بہت قریب بھی ہے اور علامتی اور اسطوری خصوصیات کی حامل بھی، یہ ایک تجریدی ڈرامہ ہے۔"

اس اقتباس سے بہتر تبصرہ اس ڈرامے پر ممکن نہیں۔ اسی نوٹ میں مصنفہ آگے چل کر تجریدی یا تجرباتی ڈرامے کے متعدد پہلوؤں کا ذکر کرتی ہیں جو "صحرائے اعظم" میں برتے گئے ہیں مثلاً ڈرامائی طنز، ڈرامہ در ڈرامہ کی تکنیک، پس منظر میں اسکرین امیجری، اداکاری میں کولاژ اور خاموش ڈرامے کی تکنیک کا استعمال اور لغو اور رزمیہ تھیٹر کے عوامل جن کی موجودگی سے ڈرامہ حقیقت نگاری کی بجائے ماورائیت کا نمونہ بن گیا ہے۔

مصنفہ نے ڈرامے کے بعض اظہاری تقاضوں کے پیش نظر سیموئیل بیکٹ کے شہرہ آفاق ڈرامے "گودو کا انتظار" کے دو اہم کردار "ولادیمیر" عرف "گوگو" اور "استراگون" عرف "دیدی" "صحرائے اعظم" میں دوبارہ ظہور کرتے دکھائے ہیں بلکہ معاصر حالات کے شاہدین اور مبصرین کی حیثیت سے یہ کردار ڈرامے کے اہم کردار بن گئے ہیں (مصنفہ نے اصل کرداروں کے باطنی خواص، ان کے رویے اور موقف میں کچھ تبدیلیاں ضروری خیال کی ہیں) اگر قاری یا ناظر ان کرداروں سے واقف نہ بھی ہو اور انہیں "صحرائے اعظم" ہی کے کردار سمجھے تو "عام آدمی" کی معنویت کے پس منظر میں گوگو اور دیدی تخلیقی کردار معلوم ہوتے ہیں۔

"پروڈکشن نوٹ" میں ڈرامے کا تکنیکی تعارف اور اس کی پیش کش کے لوازم کا بیان کیا گیا ہے جس سے مصنفہ کے نہ صرف کامیاب ڈرامانگار بلکہ کامیاب ہدایت کار ہونے کا ثبوت بھی مہیا ہوتا ہے۔

ڈرامے کے اہم اور غیر اہم تمام کردار تمثیلی اور داستانوی ہیں مثلاً شہنشاہ کیکٹس بہرام، نواب الصفا البقاء، نواب خلافت، نواب مباشرت وغیرہ، شاہ مژگاں اور شاہ طلاقی، جنرل سرخوش ایمنارمل، زرد اور پیرزاد، بحرآیات، ملکہ تنگ نظر، امام روحانی، مہاراجہ راج ہنس، اور شری بگلا بھگت رتھ بانی وغیرہ۔ ان تمثیلی ناموں کے اختیار کرنے سے ڈرامہ مجازیت سے متصف ہو گیا ہے۔ اگر یہ نام اصل نام ہوتے تو یقیناً صحافتی اور دستاویزی بیانیہ انہیں رکی کردار بنا دیتا۔

ضروری معلوم ہوتا ہے کہ خلیجی جنگ کے تعلق سے مصنفہ کے موقف کا تعارف بھی انہیں کے الفاظ میں کرا دیا جائے:

"صحرائے اعظم" کی تخلیقی کاوش کی ابتدا اس وقت ہوئی جب خلیجی جنگ اپنے
پورے عروج پر تھی اور میں اس خونی ڈرامے سے کچھ اس قدر شدت سے متاثر ہوئی اور
اس قسم کے ذہنی اور روحانی کرب سے گزری کہ اگر میرے جذبات، مشاہدات اور تجربات
ایک فن پارے کو جنم دینے پر مائل نہ ہوجاتے تو ان کی شدت میرے لیے ناقابلِ برداشت
ہوجاتی۔"

آگے مصنفہ نے اس المیے کے دوران امریکہ، سعودی عرب اور ان کے اتحادیوں کے ساتھ مجلس اقوامِ متحدہ
اور تیسری دنیا کے ممالک کی زر پرستی، فرعونیت، سفاکی، بربریت، اخلاقی تنزل، بے رحمی، بے ضمیری، خود فروشی
غلامانہ ذہنیت، مصلحت پرستی، ریاکاری، بے حسی، بے عملی، بزدلی، ذہنی پراگندگی اور ذہنی اور فکری
کم مائیگی کی نقاب کشائی کی اور انہیں عناصر کو اپنے ڈرامے کے کرداروں پر حاوی دکھایا ہے۔ مصنفہ نے
نہ صرف ذاتی غم و غصے کا اظہار ڈرامے کے پیش لفظ اور خود ڈرامے کے مواد میں کیا ہے بلکہ اپنے ماحول میں اپنے
افراد کے اس جنگ کے تعلق سے ردعمل کو بھی نشانہ بنایا ہے جس سے فنکار کی آفاقی اخوت کی فکر نمایاں ہوتی ہے
اگرچہ خارج میں اس مظہر کے وقوع یا وجود کا، معلوم ہوتا ہے، انھیں یقین نہیں (بہرحال یہ کیا کم ہے کہ
خود مصنفہ کے ذہن میں اس مظہر کا تصور زندہ ہے)

ڈرامے کے اختتام کے بعد "یہ جنگ سفاک سازشوں کا کوئی ثمر ہے" کے عنوان سے اس
موضوع پر ایک نظم بھی شامل ہے جو ڈرامے کے برعکس ایک جذباتیت سے مملو تخلیق معلوم ہوتی ہے اس
کی اکثر سطریں اپنے عروضی آہنگ کی پابند بھی نہیں۔ بہتر ہوتا کہ اسے ڈرامے کے ساتھ شائع نہ کیا جاتا[1]۔
اس کے علاوہ صـ۳ پر انتساب کے لیے "انتساب" کا لفظ بے معنی ہے جو اس طرح لکھا گیا ہے کہ سہوِ کتابت کا
احتمال کہیں نظر نہیں آتا۔ "ڈراما" کو "ڈرامہ" اور "طبعزاد" کو "طبع زاد" لکھنا بھی محلِ نظر ہے۔
بہرحال ان فروگذاشتوں سے قطع "صحرائے اعظم" کو بجا طور پر جدید اردو ڈرامے
کی ایک شاہکار تخلیق قرار دیا جاسکتا ہے۔

---

[1] مصنفہ نے اس تعلق سے لکھا ہے کہ وہ سب لوگ جو "نثری نظموں" پر خواہ وہ معمولی ترین نثر کے
معیار پر بھی پوری نہ اترتی ہوں سر دھنتے نظر آتے ہیں وہ عروض کی معمولی سی تبدیلی سے اس قدر پریشان

کیوں ہو جاتے ہیں۔ "زہر کی لہر" (جو بھوپال گیس ٹریجڈی پر میری نظم) اور "یہ جنگ سفاک سازشوں ....."
میں عروض کی جو معمولی سی تبدیلی ہے وہ بالکل قدرتی ہے اور شاک (SHOCK) کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے۔
اس طرح میری دوسری نظموں میں بھی کہیں کہیں جذبے اور خیال کے کسی SHADE نے عروض کی پابندیوں کو کسی
قدر نظر انداز کر دیا ہے۔

نثری نظموں پر سر دھننے والے (قطع نظر اس سے کہ ان نظموں کی نثر کا معیار کیا ہے) اس لیے ایسا
کرتے ہیں کہ نثری نظمیں سنتے ہوئے وہ شاعری کے لسانی آہنگ یعنی عروض کے تصور سے اپنے ذہن کو آزاد کر لیتے ہیں۔
اور نثر کو نثر کی حیثیت سے قبول کرتے ہیں اگر وہ پابند نظمیں سنیں، جیسا کہ معقد کی نظمیں ہوتی ہیں، تو یقیناً
عروض کی پابندی میں کسی قسم کی تبدیلی یا اس سے احتراز انہیں بتا دے گا کہ مصرعہ سکتے یا جھٹکے کا شکار ہے
یا بحر سے خارج ہے۔ SHOCK کی کیفیت اردو عروض میں آوازوں کے حرکت و سکون میں تبدیلی سے پیدا
نہیں کی جا سکتی۔ یہ کیفیت اقداری بحروں میں، جیسی کہ انگریزی کی بحریں ہیں، پیدا کی جانی ممکن ہو تو
ہو، مقداری بحروں میں تو اس سے سکتہ ہی پیدا ہوگا۔ جو ظاہر ہے کہ فنی اور تکنیکی عیب ہے۔

"روشن جزیروں کا سفر" مصنّف : انور مینائی

تبصرہ نگار : کالی داس گپتا رضا

یہ مجموعۂ کلام انور مینائی کا ہے۔ اس کے نثری حصے میں تین مقدمے (بقلم سلیم شہزاد، مناظر عاشق
ہرگانوی، اور بشیر سادات) کتاب کے شروع میں شامل ہیں، اور کتاب کے آخری حصے (ص ۱۰۹ تا ۱۱۲)
میں مصنّف کے پہلے مجموعۂ کلام "روشنی کے پھول" پر اردو کے بیس دانشوروں کی آرا شامل ہیں۔
اتفاق سے آخری چار دانشوروں میں میری دو سطری رائے بھی درج ہے: "میں صنف تنقید سے اس قدر
دُور ہوں کہ مجھے ان لفظیات سے بھی آگاہی نہیں جو عموماً پیشہ ور نقاد اپنے مضامین میں استعمال کرتے
ہیں۔ تاہم کچھ عرض کرنے کی سعی کرتا ہوں ______

پہلے کتاب کے انتساب کو لیجئے۔ یہ نئے ادیب کو بہت سی توقعات سے وابستہ کر دینے کے
لیے کافی ہے۔ لکھا ہے

نو بہ نو
ادبی تحریکات
اور
خوشگوار
تجربات
کے نام

انتساب پڑھنے کے بعد اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ آئندہ صفحات میں کیا ہوگا۔ اور یہ تمام تر شاعری ہے۔ پانچ خانوں میں بٹی ہوئی۔ آزاد غزلیں۔ آزاد غزلوں پر تضمینیں۔ ترائیلے۔ ثلاثیاں۔ اور ہائیکو۔ میری مشکل یہ ہے کہ میں الگ الگ ان پانچوں اصناف سے نابلد ہوں۔ تاہم دعاگو ہوں کہ یہ اصناف قارئین کو پسند آجائیں، اور لمبی عمر پائیں۔ جب تک کہ اردو شاعری میں نئی اصناف کا اضافہ نہ ہو جائے لیکن کہیں اس کے معنی یہ تو نہیں کہ اگر نئی اصناف ایجاد ہو جائیں تو پرانی اصناف کو مردہ قرار دیا جائے گا؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہوگا۔ تاہم انور مینائی صاحب کے مجموعۂ کلام میں مروجہ اصناف کو یکسر قلم نظر انداز کیا گیا ہے۔ حالاں کہ ان تازہ اصناف میں بیشتر مقام ایسے ہیں جنہیں بہ آسانی پابند اصناف میں تبدیل کیا جا سکتا ہے بلکہ بعض مقامات تو ایسے ہیں جہاں یہ کوشش صاف دکھائی دیتی ہے کہ مصرعوں کو پابند ہونے سے شعوری طور پر بچایا گیا ہے۔

اس لیے میری درخواست ہے کہ نئی اصناف کو ترقی بخشتے ہوئے پرانی اصناف کو بھی کم از کم زندہ رہنے کا حق ضرور دیا جائے۔

یہ تو مختصراً میں نے وہ بات کہی ہے جسے انور مینائی صاحب کے کلام کے شیدائی شاید گستاخی پر محمول کریں۔ تاہم میری سوچ یہیں تک نہیں۔ میں نے "روشن جزیروں" میں سے بعض جزیروں تک واقعی سفر کیا ہے۔ اور اس سفر میں جو تجربے ہوئے ان کا ماحصل یہ ہے۔

—— انور مینائی صاحب کا ایک اپنا لہجہ ہے

—— ان کے پاس لفظیات کی کمی نہیں۔ ہندی، فارسی، عربی، ورنہ وہ ایسے مصرعے نہ کہہ پاتے ؂ وقت کی تیز ہواؤں سے بکھرتا ہوا چاہت کا سجیلا موسم

؎ اب کے آیا ہے لیے نارِ جہنم کی تپش ؛ تیری قربت کا رسیلا موسم

ان کو اپنے کہے پر اعتماد ہے جیسے۔ ؎ پھول کو میں زخم ؟
آخر کیوں کہوں

ذہنیت میری مریضانہ نہیں

'سلاثیاں' اور 'ہائیکو' کے تحت جو کلام سوالیہ انداز کا ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ اس میں کہا گیا سوال ہی اصل میں جواب ہے جیسے ؎

(۱) جھوٹ کے بُت تراشتے ہیں کیوں
سچ کو ہر لمحہ
پوجنے والے

(۲) ہاتھ کی ریکھائیں پڑھوا کر
کون مٹا سکتا ہے بتاؤ
قسمت کے ٹیڑھے میڑھے خط

(۳) ایک ٹوٹا ہوا آئینہ
سامنے رکھ کے اب
کرچیاں کرچیاں عکس چنتے ہو کیوں ؟

آخر میں اپنی سابقہ رائے کا ایک جملہ دہراتا ہوں (کتاب میں) ہر جگہ میٹھا 'نادر' دل کو چھو لینے والا کلام بکھرا پڑا ہے ـــــــ اب آپ اکٹھا کیجیے یا بکھرا رہنے دیجیے یہ آپ کے مذاق پر منحصر ہے۔ میں تو 'انور مینائی' صاحب کو ہر قدم پر مبارکباد پیش کروں گا۔

بازگشت

آل احمد سرور
شمس الرحمٰن فاروقی
نیّر مسعود
شمیم حنفی
شفیق فاطمہ شعریٰ

شمس الحق عثمانی
علی امام نقوی
حسین الحق
سلیم شہزاد
کمال احمد صدیقی

ساجدہ زیدی
محمّد علوی
اقبال کرشن
عزیز تمنائیؒ
نامی انصاری
عرفان صدیقی

۱۹.۵.۹۱:

"میرے نزدیک یہ شمارہ پہلے شمارے سے بھی اہم ہے۔ آپ نے نقشِ اوّل میں کئی اہم سوالات اٹھائے ہیں۔ میں نے جس دردمندی کا یوسفی کے یہاں ذکر کیا تھا وہ ہر جگہ نہیں ہے۔ ہر جگہ ہوتی تو یقیناً کمزوری ہوتی۔ یوسفی کا خوبی شاید یہی ہے کہ وہ صرف مزاح نگار نہیں ہیں۔ معتوہم تو صرف معتوہم نظر آتے ہیں۔ کرشن چندر کے ہاں رقت سیلاب کی طرح ہے۔ یوسفی کے یہاں خال خال۔ کیا یہ اہم فرق نہیں ہے۔ قرۃ العین کے بارے میں آپ نے بھی تسلیم کیا ہے کہ عزیز احمد سے قطعِ نظر وہ ہمارے دور کی سب سے زیادہ کیل کانٹے سے لیس ناول نگار ہیں (عزیز احمد کا ذکر آیا تو آپ سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ کوئی شمارہ عزیز احمد کے لیے بھی وقف کیجئے۔ کیسی پہلودار شخصیت ہے۔ ناول، افسانے، تراجم، تاریخ، شاعری، تنقید کیا نہیں ہے۔ اگر آپ تیار ہوں تو میں بھی ان پر کچھ لکھ سکتا ہوں)

عصمت پر پطرس کا مضمون واقعی عصمت پر ایک کلاسک ہے۔ مگر عصمت کے سلسلے میں یہ مسئلہ بھی زیرِ بحث آنا چاہیے کہ "ٹیڑھی لکیر" اور کچھ افسانوں کے بعد، یعنی ۱۹۵۰ء کے بعد ان کے ہاں زوال کیوں ہے؟ باقی عصمت کے پاس زبان کی بھرپور دولت، سماج کی اونچ نیچ پر سخت غم و غصہ تھا مگر ذہن نہیں تھا، وہ اپنے دائرے سے نکل نہیں پاتی تھیں پھر بھی انہوں نے جو جاندار چیزیں لکھی ہیں (ان میں افسانوں کے علاوہ ٹیڑھی لکیر بھی ہے) وہ اس دور کا بہت اہم فن کار ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اردو زبان کے استعمال میں تو اپنے سارے ہم عصروں پر فوقیت رکھتی ہیں۔ بالآخر فن میں زبان کی اہمیت ہے۔ عصمت کے بعد یہ چیز صرف انتظار حسین کے یہاں ملے گی۔

واقعی "نصوح ہیضے سے کتاب سوزی تک" خلاصے کی چیز ہے۔ "کھومیاں گدّے" ایس حوالے زیادہ آ گئے۔ ان کے تینوں افسانے بھرپور وار ہیں۔ خاکوں میں مجھے سادی ضمیرالدین احمد کا اپنے شوہر کا خاکہ بہت پسند آیا۔ کھری تحریر ہے۔ سائل دہلوی کا خاکہ مزے کا ہے۔ مگر "عالی" ذرا زیادہ موجود ہیں۔ اختر الایمان کی خودنوشت میں فطرت کا حسن دل آویز ہے۔ مگر یہ کیا بات ہے کہ انہوں نے اپنے بچپن اور دیگر اثرات کا تذکرہ کیا مگر کیا پڑھا اور آخر اس زمانے میں کیا پسند آیا اس کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ نظموں کا حصہ بعد میں پڑھوں گا۔ ہاں علوی کا کلام دیکھا۔ اس شخص کے ہاں بچے کا عالمِ حیرت اور ایک طرح کی معصوم فطرت کبھی کبھی HAUNT کرتی ہے۔ یہ شخص اپنے رنگ میں منفرد ہے۔

میں ساختیات اور دستِ تہہ سنگ آمدہ کے سلسلے میں آپ سے متفق ہوں کہ نارنگ باوجود کوشش کے یہ ثابت نہیں کر پائے کہ فیض کی شاعری کی تفہیم کے جو پیمانے اور زاویے پس ساختیاتی تنقید فراہم کرتی ہے، وہ کوئی اضافہ ہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ نظریاتی مضامین کی بھرمار کی بجائے ان نظریات کا اطلاق عملی تنقید میں ہو تو کچھ پتہ چلے۔ میں ادھر

ساختیات اور پس ساختیات کا کچھ مطالعہ کر رہا ہوں۔ اس سلسلے میں ٹیری ایگلٹن TERRY EAGLETON کے خیالات کی میرے نزدیک بڑی اہمیت ہے۔ حال میں 'دریافت' میں دریدا کا ایک انٹرویو دیکھا۔ میری سمجھ میں تو ان کا منفی نظریہ آیا نہیں۔ یہ نہ سمجھیے اس موضوع پر نہ لکھنے میں کوئی مصلحت ہے! صرف سرسری مطالعے کی بنا پر کوئی بات کہنا میرے مزاج کے خلاف ہے۔ نارنگ ادھر جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ ایک رجحان سے اردو داں حضرات کو روشناس کرائیں مگر اس کی قدر و قیمت ابھی واضح ہونی ہے۔ فیض کی نظم کے سلسلے میں نعیم یہاں تک صحیح ہیں کہ نظم غالب کے ایک شعر کی تضمین ہے۔ (صفحہ ۱۸۰، پہلی سطر) جی ہاں! اگر بات یہاں سے شروع ہو کہ یہ غالب کے شعر کی تضمین ہے تو مسئلہ صاف ہو جاتا ہے۔ فیض کی نظم اس محور کے گرد گھومتی ہے جو غالب نے دیا ہے۔ ایسے جاندار اور زوردار نمبر پر مبارکباد قبول کیجیے۔ باقی پھر۔"

آل احمد سرور، علی گڑھ

لکھنؤ ۲۴ جولائی ۱۹۹۲ء

"میرا خیال ہے کہ بلراج کومل کے ساتھ اس بار ("سوغات" ۲) بہت زیادتی ہوئی۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سب سے زیادہ ناانصافی کس نے کی؟ آپ نے یا وزیر آغا نے یا اختر الایمان نے؟ اختر الایمان کو تو ایک حد تک غیر متعلق سمجھا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ وہ شاعر ہیں، نقاد نہیں۔ لیکن وزیر آغا تو سر برآوردہ شاعر اور نقاد دونوں ہیں۔ میں نہیں سمجھ سکتا کہ کس طرح اور کیوں انہیں یہ گمان ہوا کہ بلراج کومل کی نظم "جواز" کا دوسرا حصہ، جو اس سطر سے شروع ہوتا ہے:

اجنبی ہو، میرے اپنے ہو، یا کوئی غیر ہو تم

نظم سے اس قدر غیر متعلق ہے کہ اسے ایک الگ ہی نظم سمجھنا چاہیے؟ پہلی بات تو یہ کہ اگر انہوں نے اسے کوئی الگ نظم سمجھا تو آپ سے پوچھا کیوں نہیں کہ بھائی یہ دوسری نظم کون سی ہے اور اس کا عنوان کیا ہے، اور کیا مجھے اس کا بھی تجزیہ کرنا ہے؟ دوسری بات یہ کہ جب انہیں معلوم ہو گیا کہ دوسرا حصہ بھی اسی نظم میں شامل ہے تو انہوں نے نیا تجزیہ کیوں نہ لکھا؟ وہ کہتے ہیں کہ دوسرے حصے کو ملا کر انہوں نے نظم کو دوبارہ پڑھا تب بھی انہیں وہ حصہ "نظم سے قطعاً غیر متعلق لگا۔ وہ نیا تجزیہ لکھتے اور اس میں یہی لکھ دیتے کہ نظم ناکام ہے کیوں کہ اس کے دونوں حصے دو لخت ہیں۔

اب رہا یہ معاملہ کہ دوسرا حصہ نظم سے متعلق ہے کہ نہیں، تو مندرجہ ذیل معروضات پر غور فرمائیں: ۔

(۱) پہلا حصہ ہمارے زمانے کے اخلاقی اور روحانی زوال کو بیان کرتا ہے۔ اس زوال میں سب شریک
ہیں۔ پوری دنیا بلکہ پوری کائنات اس کی زد میں ہے، اور اس کے باعث متکلم کو خوف ہے کہ ہم سب پر، تمام دنیا پر
ابھی نہ ٹوٹ پڑے۔ نظم کے اس حصے پر ڈبلیو۔ بی۔ یے ٹس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی شعوری یا غیر شعوری پرچھائیں
ہے، اور مسلمانوں کے اس عقیدے کی، کہ جب دنیا سے ایمان اٹھ جائے گا تو قیامت آجائے گی۔ ایلیٹ اور
یے ٹس کی پرچھائیوں کو نظم کی خوبی یا خرابی نہیں کہہ سکتے، بس یہ کہہ سکتے ہیں کہ زوال عام کا مضمون ان لوگوں
کے یہاں بھی ملتا ہے، اور یہ جدید شاعری میں اکثر برتا گیا ہے۔

(۲) دوسرے حصے میں متکلم کسی واقعی دوست، غم گسار، یا ہم نشیں سے مخاطب ہوتا ہے اور اس
کی غم خواری، پرسش حال اور یگانگت کو اپنی زندگی کا جواز قرار دیتا ہے۔ یعنی یہ دنیا رہنے کے لائق نہیں، نہ
میں اس دنیا میں جینا چاہتا ہوں، لیکن تمہاری ہم نشینی یا غم گساری، جو اکثر براہ راست بھی نہیں، بلکہ اشاروں
اشاروں میں ظاہر ہوتی ہے، مجھے موت یا خودکشی سے باز رکھتی ہے۔

(۳) ممکن ہے کہ متکلم جس شخص سے مخاطب ہے وہ کوئی اجنبی ہی ہو، لیکن متکلم اس کے ساتھ کہیں
اپنے دل کی گہرائی میں ہم نفسی اور یگانگت محسوس کرتا ہو، اور اس لیے اس کے معمولی CASUAL سلام
یا ہاتھ اور آنکھ کے اشاروں کو بھی اپنی زندگی کا قیمتی سرمایہ اور اپنے جیتے رہنے کا جواز سمجھتا ہو۔

(۴) ممکن ہے یہ نظم متکلم پر طنز ہو، اور خود متکلم کو اس طنز کا پتہ نہ ہو، یعنی اگرچہ یہ دنیا رہنے کے
قابل نہیں، یہ زمانہ جینے کے قابل نہیں، قرب قیامت ہے، لیکن متکلم پھر بھی اس موت نما زندگی کو ترک
کرنے پر تیار نہیں۔ لہٰذا وہ کسی فرضی دوست کا وجود قائم کرتا ہے اور اس کے وجود کو اپنے جیتے رہنے کا
جواز یعنی RATIONALISATION قرار دیتا ہے۔ یعنی متکلم دراصل ایک سطحی مادہ پرست اور ریاکار شخص ہے جو اپنی
ریاکاری کا شعور تو نہیں رکھتا، لیکن اس کی پوری فکر اسی ریا اور کھوٹ پر مبنی ہے یعنی وہ RATIONALISE
کر رہا ہے لیکن جانتا نہیں کہ میں RATIONALISE کر رہا ہوں۔

(۵) یہ بھی ممکن ہے کہ متکلم کو اپنی ریاکاری کی خبر ہو، اسے معلوم ہو کہ ایسا کوئی شخص نہیں جو اسے
"دل و جان سے عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام" کرتا ہو، اور اس طرح اس کے (متکلم کے) جینے کا جواز
فراہم کرتا ہو، اب یہ نظم پوری کی پوری ریاکاری کا استعارہ بن جاتا ہے۔ ایسی ریاکاری جو ہم سب اپنی زندگیوں
میں برتتے ہیں۔ اس نظم کا متکلم ہم سب ہیں، جو ایسے ماحول میں، بخوشی جی رہے ہیں جو جینے کے لائق دراصل ہے

نہیں۔ نظم کا متکلم بھی جدید زمانے کی RAT RACE استحصال اور ROBOTIC کا حصہ ہے لیکن بہانہ یہ پیش کرتا ہے کہ کوئی تو ایسا ہے جو راہ میں رک کر مجھ سے پیار کی بات کرتا ہے، میری سنتا ہے اور اپنے دل کی بات سناتا ہے۔ یعنی دنیا میں اخلاص، پیار، یہر دیگانگت ابھی باقی ہے، لہٰذا یہ دنیا ہزار تیغ بکف اور زہر بجام ہو، لیکن ابھی جینے کے لائق ہے۔

(۹) ممکن ہے یہ نظم شاعر کا ذاتی بیان PERSONAL STATEMENT ہو، یعنی خود شاعر ہی نظم کا متکلم ہو، اور جس شخص کو وہ اپنی زندگی کا جواز دے رہا ہے وہ خود اس کی اپنی شاعری ہو جس میں وہ اپنی اور دوسروں کی چند یادیں" چند روشن خوش ادا سرشار صبحیں، چند افسردہ، پریشان، سرد شامیں....." بیان کر کے اپنے جینے کا جواز فراہم کرتا ہے۔ گویا وہ شخص جس کا ذکر نظم کے دوسرے حصے میں ہے، وہ متکلم کا ہی ایک روپ ہے کیوں کہ شاعر اور شاعری میں کوئی فرق نہیں۔ غالب ؎

ہے کشادِ خاطرِ وابستہ در رہن سخن
تھا طلسم قفل ابجد خانۂ مکتب مجھے

مندرجہ بالا نکات اس بات کو ثابت کرنے کے لیے کافی و وافی ہیں کہ یہ نظم اتنی سادہ اور یک سطحی نہیں جتنی نظر آتی ہے اور اس کے دونوں حصے پوری طرح مربوط ہیں، بلکہ دوسرے حصے کے بغیر پہلے حصے کا کوئی خاص تفاعل نہیں۔

اب رہا آپ کا یہ ارشاد کہ نظم کے پہلے حصے میں "بیزار کن تفصیل کے ساتھ ہمارے مشینی، صنعتی عہد کے معاشرے کی عام اور بہت پیش پا افتادہ صورت حال بیان کی گئی ہے" پھر آپ نے ایرک فرام ERICH FROMM کی نثر کا ایک اقتباس دے کر فیصلہ دیا ہے کہ اس نثر کی چند سطریں پوری نظم سے کہیں زیادہ متاثر کن لگتی ہیں"۔ اس سلسلے میں میری گذارشات حسب ذیل ہیں :

(۱) یہ کہنا کہ مجھے فلاں تحریر کے مقابلے میں فلاں تحریر زیادہ متاثر کن لگتی ہے، محض ذاتی رائے ہے۔ تنقیدی رائے نہیں۔ میں اگر یہ کہدوں کہ مجھے اقبال کی "لینن خدا کے حضور میں" کے مقابلے میں جوش کی "کسان" زیادہ متاثر کن لگتی ہے، تو آپ میرا کیا کریں گے؟ نقاد کی حیثیت سے میرا کام ذاتی تاثر بیان کرنا نہیں، بلکہ متن کا مطالعہ کر کے اس کے بارے میں مدلل اظہار خیال کرنا ہے۔ مثال کے طور پر " بھوک کی جو مختلف قسمیں" اس نظم میں آپ کے بقول "تفصیلاً" بیان ہوئی ہیں، وہ آپ کو "مضحکہ خیز" لگتی ہیں۔ حالاں کہ نظم میں بھوک کی قسمیں

نہیں بلکہ " ساری تصویروں کے رنگ / ایک سے ہو گئے " کی تفصیل بیان ہوئی ہے۔ آپ کو ییٹس کی SAILING TO BYZANTIUM کی شروع کی سطریں یاد ہوں گی۔ میں یہ ہرگز نہیں کہتا کہ کومل کی نظم اور ییٹس کی نظم ایک ہی رتبے کی ہیں، یا کومل کی نظم کو ییٹس کی نظم کے سامنے رکھ بھی سکتے ہیں۔ کومل کی نظم ان کا شاہکار نہیں اور ییٹس کی نظم عالمی ادب کا شاہکار ہے۔ لیکن میرا کہنا یہ ہے کہ دونوں کے INSPIRATIONS ایک ہیں، دونوں کا طریق کار تھوڑا بہت ایک دوسرے سے مشابہ ہے۔

(۲) نظم کے پہلے حصے میں کئی استعارے ہیں، اور بعض تو بالکل تازہ ہیں۔ مثلاً " جسم کی توسیع " یلغار کی زد میں آتے ہوئے اندام کو " فتنہ خیز " کہنے کا AMBIVALENCE گھر میں رہنے والے جو " مدتوں سے حلقہ ' انوار تھے "۔ اس بنا پر میں اس حصے کو CLICHE کا مجموعہ نہیں کہہ سکتا۔ ہاں یہ اتنا طاقت ور نہیں جتنا دوسرا حصہ ہے۔

میری درخواست ہے کہ اگر آپ یہ خط شائع کریں تو کومل کی نظم " جواز " بھی اس کے ساتھ چھاپ دیں، تاکہ قارئین کو بھی میری بات کے جھوٹ سچ کو پرکھنے کا موقع ملے۔ خود کومل کے مضمون (" اعتراف ") سے میں متفق نہیں ہوں۔ ابھی ہم لوگ اتنے بوڑھے نہیں ہوئے ہیں کہ ہمارے بعد والے نوجوان ہم کو دکھائی ہی نہ دیں۔ آج کی غزل میرے خیال میں " زوال کی صورت حال کی تصدیق " نہیں کرتی۔ یہ بیماری تو ترقی پسندوں کو تھی کہ وہ اپنے سوا سب کو زوال آمادہ سمجھتے تھے مانا کہ میں بھی آج کے نوجوان غزل گویوں کو جدید شاعری کی آبرو نہیں قرار دیتا لیکن وہ سب ایسے گئے گذرے بھی نہیں ہیں، اور پھر ابھی تک کوئی ایسا کارخانہ نہیں تیار ہو سکا ہے جس سے اچھا شاعر ہی ڈھل کر نکلے۔ میں کومل کی اس بات سے بھی متفق نہیں ہوں کہ آج کل جو نظمیں کہی جا رہی ہیں ان میں کوئی ' انفرادی آواز نہیں ہے، اور نہ ہی " ان کے انفرادی تشخص کا مستقبل میں کوئی ' امکان ہے۔" دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ وہ علم نجوم کے عالم سے ہے۔ تنقید کے عالم سے نہیں۔ پہلی بات اس لیے غلط ہے کہ خود آپ نے اس شمارے میں بہت سی اچھی نظمیں ہیں، اور آخری بات یہ کہ بعض حالات میں اچھی نظم ہونا زیادہ ضروری ہے۔ تشخص یا انفرادیت ہونا ضروری نہیں۔

آپ نے ایک خط میں مجھ سے اس سوال پر اظہار خیال کی فرمائش کی تھی کہ نارنگ صاحب اپنے فیض کے مضمون میں جن نتائج پر پہنچے ہیں، کیا ان نتائج پر پہنچنے کیلیے POST STRUCTURAL طریق کار کا استعمال ناگزیر تھا۔ اس سوال پر مفصل گفتگو کسی اور وقت کے لیے اٹھا رکھتا ہوں۔ فی الوقت بس چند باتیں گوش گذار

کرنا چاہتا ہوں :-

(۱) نارنگ صاحب نے اپنے مضمون میں POST STRUCTURAL طریق کار کے صرف ایک پہلو کو' جو ماشری کے خیالات پر مبنی ہے' استعمال کیا ہے۔ مجھے شک ہے کہ وہ ماشری کے نظریے کو پوری طرح برت پائے ہیں۔ انہوں نے ماشری کی اصطلاحوں LATENCY ' SILENCE اور ABSENCE کو غالباً بیش تر کنائے کے عالم سے سمجھا ہے۔ شاید اسی لیے وہ مرلو پانتی کا بھی حوالہ دے رہے ہیں۔ وہ اس بات کو نظر انداز کر رہے ہیں کہ فلسفہ و ادب کے میدان میں مرلو پانتی اور ماشری کے درمیان بہت فاصلہ ہے اور سیاسی اعتبار سے مرلو پانتی' اسٹالن کا زبردست مداح اور اس کے استبداد کا حامی رہ چکا ہے' جب کہ ماشری دراصل آلتوسے کا معنوی رفیق ہے۔ لہٰذا ماشری کے افکار کی تشریح کے لیے مرلو پانتی بہت زیادہ کارآمد نہیں۔ پھر' مذکورہ بالا اصطلاحوں کے ذریعہ ماشری ان متون میں بھی طبقاتی شعور اور سیاسی تنقید کے پہلو ڈھونڈنا چاہتا ہے (مثلاً ژول ورن کے ناول) جن کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ ان میں یہ عناصر نہیں ہیں۔ اس طرح ماشری کے یہ تصورات نئی تاریخیت NEW HISTORICISM کی پیش آمد معلوم ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ماشری پر ٹیری ایگلٹن کا مضمون ملاحظہ ہو جو ایگلٹن کی کتاب AGAINST THE CURRENT (۱۹۸۹) میں شامل ہے۔ ماشری کے خیالات کا فیض پر اطلاق کوئی بہت زیادہ سودمند نہیں معلوم ہوتا' خاص کر ماشری کے نظریے کی بنیاد اس بات پر ہے کہ متن میں جو باتیں LATENT ہوتی ہیں وہی اس کے اصل معنی قائم کرتی ہیں۔ بقول ماشری "سکوت انکشاف ہے تکلم کا' یا اگر ایسا نہیں تو یہ تکلم ہے جو سکوت کو منکشف کرتا ہے" ایسی شعریات میں فیض جیسے TRANSPARENT شاعر کا گذر کہاں!

(۲) متن کے مافیہ CONTENT کے بارے میں ماشری کا یہ بیان کہ "ہر کتاب لازمی طور پر غیاب ABSENCE کو اپنے ساتھ ساتھ لیے چلتی ہے' اور کوئی کتاب خود مکتفی نہیں ہوتی" متن کے سیاسی کردار کو قائم کرنے کے لیے محض ایک عقلی گدا ہے یعنی متن میں اگر طبقاتی کشمکش وغیرہ کا براہِ راست بیان ہے تو واہ وا' لیکن اگر وہ نہیں بھی ہے تو بھی ہم اسے موجود کہیں گے' کیوں کہ غیاب ABSENCE کے بغیر کتاب وجود میں نہیں آسکتی۔ پھر میں یہ نہیں سمجھ سکا کہ اگر نارنگ صاحب ماشری کے ان خیالات سے متفق ہیں تو پھر وہ رولاں بارت سے کیوں کر اتفاق کرتے ہیں؟ نارنگ صاحب بارت کی کتاب THE PLEASURE OF THE TEXT کا حوالہ بھی دیتے ہیں لیکن بارت تو ملارمے کی طرح اشارے اور ابہام کا قائل ہے اور روسی ہیئت پرستوں کی طرح زبان کے اوپر ORGANISED VIOLENCE کا بھی قائل ہے۔ اس کے برخلاف ماشری کا قول ہے کہ ادب اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ زبان

نام کی لسانی مشق LINGUISTIC PRACTICE کا وجود ہے۔ یعنی وہ ادب کو سماجی فعل سمجھتا ہے، دریدا اور بارت کی طرح خود لسان کا فعل نہیں۔ نارنگ صاحب کو دریدا کی اس بات سے اتفاق ہے کہ متن میں سب ممکن معنی بیک وقت موجود ہوتے ہیں، بس یہ کہ بعض بعض معنی UNDER PRESSURE ہوتے ہیں اور بعض بعض متن کی سطح پر۔ اگر دریدا کی یہ بات صحیح مانی جائے تو ماشری کے اس نظریے کا کیا ہوگا جس کی رو سے مصنف بسا اوقات جمالیاتی اظہار (اگر ایسی کوئی شے ہے) کو REPRESS کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے؟

(۳) مشکل یہ ہے کہ نارنگ صاحب LATENCY اور IMPLICATION کے درمیان، اور ABSENCE اور SUGGESTION کے درمیان فرق کرنے پر تیار نہیں نظر آتے۔ فیض بےچارے کے یہاں تو کچھ بھی LATENT نہیں ہے، ہاں ان کے یہاں IMPLIED MEANING ہے، اور کوئی معنی (جمالیاتی یا انقلابی) ان کے یہاں ABSENCE کے زمرے میں نہیں آتے۔ لہٰذا فیض کو پڑھنے کے لیے ماشری کو معرضِ بحث میں لانا ضروری نہیں۔ اور اگر دریدا کے طریق کار کو کام میں لاتے ہوئے فیض کو پڑھیں تو ان کو رجعت پسند اور غیر انقلابی ثابت کرنا کسی بھی ذہین طالب علم کے لیے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دریدا کے طریق کار پر مبنی تجزیہ اب مغربی تنقید میں فیشن ایبل نہیں رہا۔

(۴) نارنگ صاحب کہتے ہیں "اس کا کیا ثبوت کہ فکرِ انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے؟ ان TERMS میں سوچنا ہی مہمل ہے۔ کیا جدیدیت کو یاروں نے عمر عیار کی زنبیل سے برآمد کیا تھا؟" فکرِ انسانی مشرق کے پاس رہن نہیں رکھ دی گئی ہے، بالکل درست۔ لیکن یہ مغرب کے پاس بھی رہن نہیں رکھ دی گئی ہے۔ میں نے یہ تو کبھی کہا ہی نہیں کہ فکرِ انسانی مشرق کے پاس رہن رکھ دی گئی ہے۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ لسان کی نوعیت کے بارے میں دریدا، حتیٰ کہ سوسیور کے بھی سب خیالات اتنے نئے نہیں ہیں جتنا کہ نارنگ صاحب فرماتے ہیں، مثال کے طور پر دریدا کی فکر کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ اس نے META - PHYSICS OF PRESENCE کو سختی سے مسترد کیا ہے۔ مغرب میں اس META PHYSICS (یعنی LOGOCENTRISM) کو سب سے پہلے کولرج نے دریدا سے ڈیڑھ سو برس پہلے مسترد کیا تھا، ہاں اس نے اس نکتے پر کوئی کتاب نہیں لکھی، اور نہ اس کو سنسنی خیز انداز میں بیان کیا تھا۔ لیکن اس کے ایک خط میں اور ایک جگہ TABLE TALK میں یہ بات صاف ملتی ہے۔ اور ہمارے یہاں کولرج سے بھی آٹھ سو برس پہلے اس نکتے کو جرجانی نے بیان کیا۔ اسی طرح، سوسیور کے اس خیال کی پیش آمد جرجانی کے یہاں ملتی ہے کہ زبان محض رسومیاتی نشانات کا مجموعہ ہے۔ سنسکرت شعریات میں معنی کی بحثوں میں دریدا کی پیش آمد ہے۔ زیادہ نہیں تو کچھ کچھ

راجا کی کتاب INDIAN THEORIES OF MEANING پڑھ لی جائے۔

(۵) میری اگلی گذارش یہ ہے کہ بارت، دریدا اور اس قبیل کے دوسرے مفکرین اتنے نئے اور تازہ کار نہیں ہیں جتنا کہ ہند و پاک کے بعض حلقوں میں بیان کیا جا رہا ہے۔ دریدا کو لکھتے ہوئے آج پچیس برس سے زیادہ ہونے کو آئے، اور بارت تو دریدا سے بھی بہت پہلے سامنے آچکا تھا۔ ان لوگوں کی اہمیت مسلّم (خاص کر بارت کی، جس کی پہلی کتاب WRITING DEGREE ZERO میں اور محمود ہاشمی ۱۹۶۶ء میں پڑھ چکے تھے) لیکن یہ لوگ آج کے فکری منظرنامے میں پیش پیش نہیں ہیں۔ پال دمان کا جو حشر ہوا، اس سے ہم سب واقف ہیں۔ بارت کا انتقال ہو چکا ہے۔ دریدا کے ماننے والے امریکہ میں زیادہ ہیں، فرانس میں کم اور انگلستان میں بہت ہی کم۔ لیکن دریدا کے افکار کا جوہر کیا ہے، اس پر اتفاق رائے بہت کم ہے۔ دریدا کے معتقدین جان ایلس (۱۹۸۹) کی کتاب تو کیا پڑھیں گے، کیوں کہ وہ دریدا کا سخت مخالف ہے، لیکن انہوں نے فرینک لنٹرکیا (۱۹۸۰) FRANK LENTRICCHIA کی کتاب تو شاید دیکھی ہو۔ وہ دریدا کا قائل ہے۔ لیکن کہتا ہے کہ دریدا کے معتقدین اسی بات پر مطمئن ہیں کہ انہوں نے روایتی (تنقید کے) حلقوں میں دہشت اور سنسنی پھیلا دی ہے اور انہوں نے TEXTUAL PTIVATISATION کو راہ دی ہے، جس کی رو سے متن کے بارے میں لکھنا INTERIOR DECORATION کے کسی ULTIMATE MODE قسم کی چیز بن جاتا ہے۔

ویسے، آج کل انگلستان اور بڑی حد تک امریکہ میں نئی تاریخیت کا دور دورہ ہے لیکن کیا ضرور ہے کہ ہر فیشن کے ساتھ ہم بھی بدلیں؟ ہم ذرا انتظار کریں کہ نئی لہر کے دامن میں کچھ موتی ہیں یا خالی گھونگھے؟

(۶) یہ بالکل صحیح ہے کہ جدیدیت نے، اور خاص کر میں نے مغرب سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ مغرب سے میرے استفادے کی مدت دس پانچ سال نہیں۔ چالیس برس سے اوپر ہے۔ ذاتی طور پر میں مغرب سے جلب علم اب بھی کرتا ہوں اور آئندہ بھی کرتا رہوں گا۔ لیکن میں مغرب کو عمر و عیار کی زنبیل نہیں مانتا، کہ ہر چیز کی اصل اور اس کا سرچشمہ مغرب کو قرار دوں۔ ایسی باتیں نوآبادیاتی ذہن کو زیب دیتی ہیں۔ ہم لوگوں کو اس سے آگے نکلنا چاہیئے۔ میں یہ کہتا ہوں کہ مشرق سے استفادہ کیے بغیر علمی تناظر وسیع نہ ہوگا۔ اور یہ بات میں نے اپنی زنبیل سے نہیں نکالی ہے۔ مجھ سے بہت پہلے برٹرنڈ رسل اسے بڑی تفصیل سے کہہ چکا ہے اور گذشتہ دو برس میں جو کتاب مغرب میں بے حد گفتگو کا موضوع بنی ہے، وہ دریدا کی کوئی کتاب نہیں بلکہ مارٹن برنل MARTIN BERNAL کی BLACK ATHENA ہے جس میں اس نے دعویٰ کیا ہے کہ یونان کے تمام علوم مصر سے آئے تھے۔

(۷) "سوغات" ۱ میں ایک جگہ میں نے لکھا تھا کہ فیض کے مندرجہ ذیل شعر ؎

نہ سوال وصل نہ عرض غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دل زار کے سبھی اختیار چلے گئے

میں سیاسی معنی ہمیں اس لیے نظر آتے ہیں کہ ہم فیض کی سیاسی زندگی اور ان کے ادبی و سیاسی تصورات سے واقف ہیں اس پر آپ نے ارشاد کیا کہ نہیں " فیض کی شاعری میں سیاسی معنی ہماری کوشش کے بغیر بھی موجود ہیں" نارنگ صاحب نے اپنے خط (مطبوعہ "سوغات" ۲) میں آپ سے اتفاق کیا ہے لیکن اب نارنگ صاحب کے مضمون پر بحث کرتے وقت آپ خود فرماتے ہیں کہ[1] " فیض کا نام نظم سے الگ کر دیں تو نظم اس IDEOLOGY کی REPRESSION کا کوئی منظر نامہ نہیں مرتب کرتی جس کا ذکر زیر بحث مضمون میں اتنی تفصیل سے کیا گیا ہے" صاحب یہی بات تو میں بھی کہہ رہا تھا کہ فیض کے شعر میں سیاسی معنی ہم اس لیے دریافت کرتے ہیں کہ ہمیں معلوم ہے یہ شعر فیض کے ہیں جو انقلابی اور سیاسی شاعر تھے۔ کیا میں یہ سمجھوں کہ اب آپ میرے ہم خیال ہیں؟

(۸) نارنگ صاحب فرماتے ہیں: "فیضی کا مصرعہ یاد آتا ہے "سخن فہمی عالم بالا معلوم شد" تعجب ہے آپ نے اس پر گرفت نہیں کی۔ یہ مصرعہ نہیں، نثر کا فقرہ ہے اور فیضی سے اسے کوئی نسبت نہیں۔ یہ عرفی سے منسوب ہے۔

اب ایک بات عزیز حامد مدنی اور "بازگشت" میں شائع شدہ مکتوب کے بارے میں۔ مدنی صاحب کی شاعری کچھ بوجھل اور CEREBRAL ضرور تھی، لیکن وہ سوچ سنبھال کر شعر کہتے تھے۔ مکتوب میں کہا گیا ہے کہ مدنی صاحب کی کتاب "نخل گماں" میں چالیس سے زیادہ مصرعے ایسے ہیں جن میں " وزن کی غلطیاں" ہیں، اور " بیان و زبان کی چھیالیس غلطیاں الگ ہیں"۔ بیان اور زبان کے اغلاط کی مثال تو کوئی لکھی نہیں ہے ہاں چند مصرعے ایسے ضرور نقل کیے ہیں جن کا وزن ان کے خیال میں درست نہیں ہے۔ مصرعے حسب ذیل ہیں:۔

(۱) بگڑی جو کہیں درست عیاری

یہ مصرعہ "نخل گماں" کے صفحہ ۱۴۲ پر ہے۔ اس میں کوئی عیب نہیں سوائے اس کے کہ " درست " کی " ت " کو ساقط کر دیا گیا ہے۔ یہ بہت اچھا تو نہیں، لیکن غلط بھی نہیں۔ جب دو ساکنوں کا اجتماع ہو تو

---

[1] یہاں آپ سے سہو ہوا ہے۔ یہ جملہ میرا نہیں وزیر آغا کا ہے۔ (صفحہ ۱۶۹ - ۱۶۸، سوغات ۲۔ م ا)

اردو والے کبھی کبھی ایک کو ساقط کر دیتے ہیں، مثلاً غالب ؎

منہ گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے

'منہ' میں "ن" فعلن ہے، لیکن غالب نے ساقط کر دیا ہے، یا یوں کہیے کہ "ن" قائم ہے لیکن 'ہ' ساقط ہے۔ مدنی کے مصرعے کی تقطیع حسبِ ذیل ہوگی: بگر لی جو مفعول کہیں ور مفاعلن عیاری فعولن

(۲) کھانے کی میز پہ پھلوں میں (صفحہ ۱۳۰)

جس نظم کا یہ مصرعہ ہے وہ بھی مفعول مفاعلن فعولن پر ہے۔ اس وزن میں تسکین اوسط سے مفعولن فاعلن فعولن حاصل ہوتا ہے۔ جو بالکل درست ہے۔ مدنی کا مصرعہ اسی وزن پہ ہے کھانے کی مفعولن میز پہ فاعلن پھلوں میں فعولن۔

(۳) منزل سے یک دگر ہوئی ہے (صفحہ ۱۳۱)

اس کا بھی وزن وہی ہے جو (۲) کا ہے۔ منزل سے مفعولن یک دگر فاعلن ہوئی ہے فعولن۔ مصرعہ بالکل درست ہے۔

(۴) سائنس کے خواب ناک بھون

یہ مصرعہ دراصل یوں ہے (صفحہ ۱۶۵)

سائنس کے خواب ناک گپت بھون

(ممکن ہے آپ کے یہاں کتابت کی غلطی ہو۔) مصرعے کا وزن حسبِ ذیل ہے:۔

فاعلاتن مفاعلن فعلن (عین متحرک)

مدنی صاحب نے "سائنس" کو بروزن "فعل" (یعنی بروزن "سینس") باندھا ہے۔ سرسید کے زمانے تک "سائنس" کو "سینس" اور "سائنٹفک" کو "سینیفک" لکھنا عام تھا۔ یہ تلفظ جنوبی ہند میں آج بھی سنائی دیتے ہیں۔ اب بہت سختی کریں تو "سائنس" کو بروزن "فعل" لکھنا مدنی صاحب کا تصرف بے جا کہہ سکتے ہیں لیکن اسے غلط نہیں کہہ سکتے۔ اردو والے انگریزی الفاظ و اسماء کے تلفظ میں ایسا تصرف کرتے ہی رہتے ہیں۔ خود مکتوب نگار کے یہاں اس کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً

(۱) ٹیپ رکارڈر میں سپنے سنگ کے ہو (رکارڈر RECORDER کی جگہ رکاڈر)

(۲) ویرونیکا رونی کیوں ہو (ورانکہ VERONICA کی جگہ ویرونیکا)

ان تعریفات سے کسی کے بھی مرتبے پر حرف نہیں آتا۔

جی چاہتا تھا کہ صلاح الدین محمود کے مضمون "قومی ادب" عالی کے خاکے "سائل دہلوی"، عرفان صدیقی کی غزلوں، محمد علوی کی نظموں اور آصف فرخی کے مضمون "نصوح" یعنے سے کتاب سوزنی تک" کی تعریف میں ایک آدھ صفحہ سیاہ کروں۔ لیکن اب تھک گیا ہوں۔ آصف سے کہئے کہ وہ "توبۃ النصوح" پر چودھری محمد نعیم کا انگریزی مضمون منگا کر پڑھیں۔"

آپ کا
شمس الرحمٰن فاروقی

بلراج کومل

جواز

ساری تصویروں کے رنگ
ایک سے ہوتے گئے
سر سے پا ایک رنگ خواہش بن گئے
وہ شکستگی تھی
یا آنکھوں کی
یا ہاتھوں کی
دہانے کی، زباں کی، حلق کی
یا جسم کی توسیع کی
یا کسی اندام فتنہ خیز بد اطوار کی
یا قتل کی، غارت گری کی
حاصلِ برتری کی
ذات کی تشہیر کی
انتہا ایسی تھی، جس کی آخری
کوئی حدِ تسکیں نہ تھی
مرتبے کے، اقتدار بے محابا کے، متاع بے بہا کے
اپنے اپنے گوشۂ محفوظ کے جویا ہوئے
احباب بھی، دشمن بھی، وہ بھی
جو کبھی مدتوں سے حلقۂ انکار تھے
آسماں میں موسموں کی وحشتوں کے
چار سو آثار ہیں
کون جانے
کون سا زہر ہلاہل سے بھرا ہو جاں

ٹوٹے ہوئے پیماں

اجنبی ہو، میرے اپنے ہو، یا کوئی غیر ہو تم
غالباً یہ بھی تمہاری وہ دعا ہے
زندگی کی راہ پر
کامزن ہوں روز و شب میں آج بھی جس کے طفیل
اتفاقاً جب بھی مل جاتے ہو تم فرصت سے
رک کر
پیار سے کرتے ہو،
دو اک نام ہی
بوجھ ہوتا ہے کوئی دل پہ تو دہراتے ہو
اپنی اور میری چند یادیں
چند روشن، خوش ادا، سرشار شامیں
چند افسردہ، پریشاں، سرد شامیں
داستانِ زخمِ جاں
یا جشنِ نو مولود
یا پھر ماتمِ ایام
یا اندھی مسافت سے ہراساں
ان ارادوں کا بیاں
جن سے وابستہ ہوئے تھے
کچھ ادھورے، بے غرض سے
نیک اور معصوم کام
اور اگر جلدی میں بھی ہوتے ہو
تو آتے ہوئے جاتے ہوئے
مجھ کو کرتے ہو دل و جاں سے
مجھ سے تسکین دینے والا شائستہ سلام!!

("شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے خط میں شکایت کی ہے کہ بلراج کومل کے ساتھ ان کی نظم "جواز" کے سلسلے میں بہت زیادتی ہوئی ہے اور ان کی خواہش ہے کہ بلراج کومل کی نظم جو "سوغات" کے پچھلے شمارے میں تبصرہ کے ساتھ شائع ہوئی تھی، دوبارہ ان کے خط کے ساتھ شائع ہو تاکہ "قارئین کو بھی ان کی بات کے جھوٹ سچ کو پرکھنے کا موقع ملے"۔ ان باتوں میں جھوٹ یا سچ کا تو کوئی سوال نہیں پیدا ہوتا البتہ غلط یا صحیح کی بات ہو سکتی ہے اور وہ ہوتی رہے گی۔ اس نظم کے بارے میں میں نے پچھلے شمارے میں اجمالاً اپنی رائے کا اظہار کر دیا تھا۔ اب

کچھ باتیں "زیادتی" کے تعلق سے عرض ہیں۔

اس نظم کا دوسرا حصّہ پہلے حصّہ سے یقیناً غیر متعلق لگتا ہے ۔ "طوفان ٹوٹنے کا یہاں" اور "اجنبی جو ....." والی سطروں کے درمیان دونوں حصّوں کو منسلک کرنے والی کڑی نہیں ملتی ۔ یک لخت منظر کی تبدیلی اور دوسرے حصّے میں اچانک ایک مخاطب کا نمودار ہو جانا قاری کے لیے جو دشواری پیدا کر دیتا ہے وہ بہتر طریق کار اور نظم کی مناسب تعمیر و تشکیل پر توجہ دینے سے دُور ہو سکتی تھی ۔ معنی اب بھی برآمد ہوتے ہیں لیکن کوشش کے بعد ۔ کوشش میں کوئی حرج نہیں، بلکہ اچھی شاعری اپنی تفہیم و تحسین کے لیے اس کا تقاضہ بھی کرتی ہے لیکن اس سعی و محنت کی ضرورت اور اس کا جواز بھی نظم میں موجود ہونا چاہیے ۔ جو اس نظم میں موجود نہیں ہے ۔ نظم کے قاری کے لیے غور و فکر کی ضرورت ایسی شرط نہیں ہے جو لکھنے والے کو عجزِ اظہار بیان کی ناکامی، تساہل اور خود اطمینانی کے ہر الزام سے بالا اور بری ٹھہرا دے ۔ بہرحال میں نے دونوں حصّوں میں ربط کے پہلو پر زور نہیں دیا ۔ میں نے تو ربط بھی بتایا اور نظم کے معنی بھی بیان کیے، یعنی اس حد تک تو کوئی "زیادتی" مجھ سے سرزد نہیں ہوئی ۔ میرے نقطۂ نظر سے اس نظم کے بارے میں بنیادی سوال یہ تھا کہ کیا یہ شاعری ہے؟ اور اگر ہے تو کیسی؟ فاروقی نے اس کا کوئی جواب نہیں دیا ہے ۔ نظم کی ایک سے زیادہ سطحیں، استعاروں کی موجودگی اس کا جواب نہیں ہیں ۔ ایٹس اور ایلیٹ کی شعوری یا غیر شعوری پرچھائیں تلاش کرنے سے کوئی فرق پڑتا ہے؟ انسپریشن کہاں سے حاصل ہوا ہے کی معلومات بھی نظم کی شعری حیثیت کے بارے میں کچھ نہیں بتاتیں ۔ صحیح بات تو فاروقی نے یہ کہی ہے " یہ عام مضمون ہے اور اسے جدید شاعری میں اکثر برتا گیا ہے ۔" میں نے بھی یہی عرض کیا تھا ۔ جو بات کہی گئی ہے وہ سچی ہے لیکن اب اتنی نئی نہیں رہ گئی ۔ میری معروضات یہ تھیں ۔

(۱) شعری اظہار کی سطح پر اور ایک شعری تجربے کی حیثیت سے نظم مایوس کن ہے ۔

(۲) آورد اور VERSIFICATION کی تعریف بیان کرنے کے لیے اختر الایمان کو اس نظم سے بہتر مثال نہیں مل سکتی تھی ۔

(۳) یہ زور زبردستی کی شاعری ہے ۔

(۴) دوسرے حصّے میں اظہار زیادہ بھدا اور CRUDE ہے ۔

(۵) "بھوک" کی مختلف قسموں کی تفصیلات مضحکہ خیز ہیں ۔

فاروقی کا خیال ہے کہ نظم میں "بھوک" کی قسمیں نہیں بلکہ ساری تصویروں کے رنگ / ایک سے ہوتے گئے،

کی تفصیل بیان ہوئی ہے "۔ نظم کی ابتدائی سطریں پڑھ لیجیے :۔

ساری تصویروں کے رنگ

ایک سے ہوتے گئے

سرسے پا تک لوگ خواہش بن گئے

وہ شکم کی تھی،

یا آنکھوں کی،

نتھنوں کی،

دہانے کی، زباں کی، حلق کی،

یا جسم کی توسیع کی

وغیرہ وغیرہ۔

"وہ" کا تعلق " خواہش " سے ہے اور تفصیلات اسی کی بیان ہوئی ہیں۔ اس " خواہش " کو میں نے بھوک کا نام دیا ہے جو شاید غلط نہیں ہے۔ میری ناقص رائے میں ان تفصیلات کا بیان مضحکہ خیز طور پر ہوا ہے۔ اگر کسی کو یہ بیان شاعرانہ اظہار معلوم ہوتا ہے تو مجھے کوئی شکایت نہیں ہے۔

ایرش فرام کا حوالہ نظم کے موضوع کے تعلق سے دیا گیا ہے۔ جس انسانی صورت حال کو نظم میں موضوع بنانے کی کوشش ہوئی ہے اس پر مفکرانہ حیثیت سے لکھنے والوں میں ایرش فرام کا نام مستند و معتبر حیثیت رکھتا ہے، اور یہ حوالہ ایٹس یا ایلیٹ کے حوالوں سے کہیں زیادہ برمحل اور RELEVANT ہے۔ ایرش فرام کا اقتباس اور موازنہ صرف یہ بتانے کے لیے کیا گیا تھا کہ ایک ہی موضوع پر، نثر کے چند جملے جو اثر رکھتے ہیں وہ پوری نظم نہیں پیدا کر سکی ہے جبکہ اثر آفرینی کی گنجائش شاعری میں زیادہ ہوتی ہے۔

رہی "ذاتی رائے" کی بات تو عرض ہے کہ ذاتی رائے بھی خلا میں نہیں قائم ہوتی۔ اس کی بنیاد بھی دلائل اور حقائق پر ہی قائم ہوتی ہے۔ لیکن ان کا تفصیلی بیان ہر جگہ اور ہمیشہ ضروری نہیں ہوتا۔ بعض اوقات بات اتنی واضح ہوتی ہے کہ "مدلل اظہارِ خیال" سے غیر مثمر و لاحاصل محض تضیع اوقات کا باعث ہوتی ہے۔ زیر بحث نظم کے ساتھ یہی صورت حال ہے۔ اپنے پڑھنے والوں کی ذہانت اور سخن فہمی کے بارے میں کم از کم میں اتنا مشکوک نہیں ہوں۔

بلراج کومل کم و بیش پینتیس[۴۵] سال سے شاعری کر رہے ہیں۔ ان کے پڑھنے والے ان سے بجا طور پر یہ توقع رکھتے ہیں کہ ان کا کلام کم از کم ایسی فنی، لسانی اور عروضی غلطیوں اور اسقام و عیوب سے پاک ہوگا، جو جدید شاعری کے نام پر ہرزہ کاری کرنے والوں کے ہاں آج عام طور پر پائی جاتی ہیں۔ چند بالکل سامنے کی مثالیں پیش ہیں:۔

(۱) خواہش (جھوک) کی تفصیل میں لفظ "کی" تیرہ بار بیزارکن تواتر سے آیا ہے۔

(۲) "اندام" کے ساتھ "فتنہ خیز" کے استعمال کی AMBIVALENCE تسلیم، ذم اور ابتذال کے پہلو سے بھی غور کیجیے۔

(۳) "جس کی آخری کوئی حد تسکین نہ تھی"
"کوئی" "آخری" کے بعد آنا چاہیے یا پہلے؟

(۴) "جو گلی میں مدتوں سے حلقۂ انوار تھے"
احباب، دشمن، سب حلقۂ انوار میں ہو سکتے ہیں لیکن وہ خود حلقۂ انوار کیسے ہو جاتے ہیں؟

(۵) "طوفان ٹوٹے گا یہاں"
طوفان ٹوٹتا ہے؟ انگریزی میں STORM کے ساتھ BREAK کا استعمال ہوتا ہے لہٰذا اردو میں اس کا ترجمہ کر دیا۔ اس نظم میں کئی مقامات پر محسوس ہوتا ہے کہ یا تو انگریزی میں سوچ کر اردو میں نظم کہی گئی ہے یا انگریزی سے اردو میں لفظی ترجمہ کر دیا گیا ہے۔

(۶) "اجنبی ہو، میرے اپنے ہو، یا کوئی غیر ہو تم"
یا میں سقوط حرف

(۷) غالباً یہ بھی تمہاری وہ دعا ہے
زندگی کی راہ پر
گامزن ہوں روز و شب میں آج بھی جس کے طفیل"
خط کشیدہ الفاظ صرف پڑھنے سے تعلق رکھتے ہیں، بلند خوانی شرط ہے!
"دعا" اور "جس" کے درمیان جو فاصلہ ہے وہ شاید دعا اور باب اثر کے درمیان بھی نہیں ہوگا!

(۸) "جب بھی مل جاتے ہو تم فرصت سے
رک کر
پیار سے کرتے ہو
"فرصت" سے غلط جگہ ہے، غلط استعمال ہوا ہے۔ فقرہ "دو باتیں" کیوں دو ایک یا چند کا محل ہے۔ وزن میں کچھ کی بھی گنجائش تھی۔ پھر باتوں کے لیے "بے نام"؟!

دو بے نام باتیں "

کہنا چاہتے ہیں کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں، ہوتی ہیں لیکن کچھ وزن کی مجبوری کچھ زبان اور محاورے سے ناواقفیت یا بے اعتنائی' یہ سب کرا رہی ہے۔

(۹) " اور اگر جلدی میں بھی ہوتے ہو
تو آتے ہوئے جاتے ہوئے
مجھ کو کرتے ہو دل و جاں سے
عجب تسکین دینے والا شائستہ سلام

" ہو" میں سقوط حرف۔ وزن کو ملحوظ رکھ کر بلند خوانی کریں تو "تے ہو تو آ" کا لطف آئے گا۔
" آتے جاتے " کا محل تھا

خط کشیدہ الفاظ کے بارے میں آپ بھی کچھ لکھیئے !

نظم میں سطروں کی ترتیب اور تقسیم میں کسی اصول یا ضرورت کو ملحوظ نہیں رکھا گیا ہے بلکہ جہاں "غلطی" سے نظم میں کچھ روانی آ سکتی تھی وہاں بھی سطروں کی بے امتیاز تقسیم نے فوراً کھنڈت پیدا کر دی۔
پوری نظم میں الفاظ کو کھینچ تان کر وزن پر بٹھانے کی کوشش کی گئی ہے جو کہنا چاہتے ہیں اس کے لیے مناسب اور موزوں الفاظ استعمال نہیں ہوئے ہیں۔ آرائشی پیرایۂ بیان سے پرہیز کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ زبان و بیان کی ہر خوبی سے قطع نظر کر لیا جائے اتنی LABOURED اور CONTRIVED نظم خراب شاعری میں بھی آسانی سے نہیں ملے گی۔

" متن کا مطالعہ" اور " مدلل اظہار خیال" تنقید کے لیے یقیناً بہت ضروری ہیں لیکن مذہب اور تصوف کی طرح فنون لطیفہ (شاعری، مصوری، سنگ تراشی، موسیقی) کی تحسین و تفہیم میں بھی محض دلیل و منطق کا استعمال آپ کو بہت دور نہیں لے جاتا۔ تخلیق کے تاثر کی بات جہاں سے شروع ہوتی ہے وہاں سے دلیل و منطق پیچھے رہ جاتے ہیں۔ تنقید کی علمی اور سائنٹفک حیثیت اور اہمیت سے انکار نہیں لیکن " نہ ہر جائے مرکب تواں تاختن " کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے اور سپر ڈالنے کے مقامات کا علم اور آگہی بھی ضروری ہے۔ نئے علم کا جوش بعض اوقات ان حدود کا لحاظ نہیں کرتا جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ " متن" کی " قرأت" اور مدلل اظہار باقی رہ جاتے ہیں، اور شعر غائب ہو جاتا ہے۔ وجدان، ذوق، ذاتی تاثر اتنی بے مصرف اور حقیر چیزیں بھی نہیں ہیں دل اور دماغ کی جو اصطلاحیں ہمارے ہاں صدیوں سے چلی آ رہی ہیں وہ ایک زمانے میں آ کر یک سر بے معنی معلوم ہونے لگی تھیں فکر و احساس کا مرکز دماغ ٹھہرا تو پھر قلب گوشت کے ایک لوتھڑے سے زیادہ کیا

نیثیت لکھتا ہے۔ لیکن [1] پال میکلین کے نظریات نے پھر صورتِ حال تبدیل کردی۔ اس نے بتایا کہ دماغ کا وہ منطقی اور RATIONAL حصّہ جو اسباب وعلل کے رشتے سے اشیا کو سمجھتا ہے، بہت دیر سے وجود میں آیا۔ قدیم انسانی دماغ (REPTILIAN BRAIN .) بنیادی طور پر جذبے کے زیر اثر کام کرتا ہے۔ منطقی دماغ کی پیدائش اور اس کی نشوونما بہت بعد میں ہوئی' اور آج کے جدید انسان کا دماغ بھی انہیں دو حصّوں میں منقسم ہے قدیم دماغ کا باقی ماندہ 'بایاں حصّہ جذبے کے قابو میں ہے، اور دایاں حصّہ جو پڑھ لکھ کر فلسفی اور منطقی بن گیا ہے۔ انسانی شخصیت کی ان دو متضاد قوتوں میں تقسیم اور تصادم کو مذہبی فکر اور شاعری نے دل و دماغ کے ٹکراؤ کی شکل میں دیکھا اور پیش کیا۔ اور اب جدید ترین NEURO-PHYSIOLOGISTS کے ہاں یہ نظریہ تیزی سے تقویت حاصل کر رہا ہے کہ آخر فکر اور منطق کو RATIONAL THOUGHT کو' جو چھوٹا بھائی ہے' کیوں افضل و اعلیٰ سمجھ کر رہنما بنایا جائے جبکہ جذبہ زیادہ قدیم' زیادہ قوی بڑا بھائی' موجود ہے۔ یہ آخر کی چند سطریں عام پڑھنے والوں کے لیے لکھ رہا ہوں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے لیے یہ باتیں نئی نہیں ہیں۔ (دیکھئے "نظم کیا ہے" تحفۃ السرور")

محمود ایاز۔

"خط کا نہ ملنا واقعی معمّہ ہے۔ میں نے "سوغات" ملتے ہی رسید بھیجدی تھی جس میں پرچے کے صوری حسن کی تعریف تھی۔ پھر پورا پڑھ کر اطمینان سے خط لکھا۔ وہ سب گم ہوگیا۔ اب اس میں جو کچھ یاد رہ گیا ہے وہ اور کچھ اور لکھتا ہوں۔ سب سے پہلے ایک اسرار کا لطف لیجئے جو میری خاص دل چسپی کا موضوع ہے کہ عدم کس طرح وجود کا تاثر دیتا ہے۔ کئی دوستوں نے "سوغات" کے اس شمارے کے بارے میں اس خیال کا اظہار کیا، اور میں نے کسی حد تک خود کو ان کا ہم خیال پایا، کہ اس میں مدیر کی مداخلت (اداریے سے قطعِ نظر) بہت ہے۔ مدیر کو جو کچھ کہنا ہے' اداریے میں کہنا چاہیئے' اور بس۔ لطف یہ ہے کہ اگر باضابطہ جائزہ لیا جائے تو آپ کی مداخلت بہت کم نظر آتی ہے۔ بس ساختیات والی بحث کے محرّک اور ایک شریک آپ خود ہیں اور اس میں آپ کی تحریروں کو مداخلت نہیں شرکت کہنا چاہیئے۔ باقی البیانات کے توحے پہ نوٹ اور خطوط پر ایک آدھ حاشیے کے سوا آپ نے اپنا عمل دخل نہیں رکھا۔ ہوا دراصل یوں ہے کہ پورے پرچے کی مشترت

---

[1] آرتھر کوئسلر WHERE OF ONE CANNOT SPEAK
(LIFE AFTER DEATH)

تو آپ نے اپنی چیزوں کی طرح پڑھ کر منتخب کیا ہے اسلیے ان سب پر آپ کی چھاپ پڑ گئی ہے اور ہر تحریر میں آپ بھی شامل محسوس ہوتے ہیں۔ مجھے تو یہ بھی یقین ہے کہ آپ "راہ بگدہ" پڑھے بغیر اس پر وارث علوی کا مضمون چھاپیں گے تو وہ اس مضمون سے مختلف ہوگا جو آپ "راہ بگدہ" پڑھ کر چھاپیں گے، اگرچہ دونوں مضمونوں میں ایک لفظ کا بھی فرق نہ ہوگا۔ اس خیال کی شاید کوئی منطق نہیں ہے اور یہ میرا محض وہم ہے لیکن مجھ کو بعض وہم حقیقت سے زیادہ بڑی حقیقت معلوم ہوتے ہیں۔ خیر، اسرار وغیرہ ایک طرف، سیدھی بات یہ ہے کہ دوسرے ہی شمارے میں "سوغات" نے ایک کردار بنالیا ہے۔ جو دراصل اس کے مدیر کا کردار ہے۔ مشمولات میں سب سے اہم احتف فرخی کا خصوصی مطالعہ معلوم ہوا۔ یہ اچھی خاصی سو صفحے سے اوپر کی کتاب ہے۔ آصف کو چاہیے کہ اسے علیحدہ سے چھپوالیں۔ نئی چیزوں میں اختر الایمان کی خود نوشت کا انداز بہت پسند آیا اور پرانی چیزوں میں پطرس کا مضمون۔ آپ نے عطا محمد اور مسعود شاہد کا ذکر کیا ہے اور غالباً آئندہ انکی کچھ تحریریں بھی شائع کریں گے۔ میں نے اس گمشدہ خط میں ایک تجویز پیش کی تھی کہ "سوغات" میں مستقلاً ایک حصہ ان پرانی تحریروں کے لیے وقف کیا جائے جنھیں پڑھ کر نئے لکھنے والوں کو معلوم ہو کہ ہمارے پیش رو کیسا قیمتی ورثہ چھوڑ گئے ہیں جس سے ہم بے خبر بیٹھے ہیں۔"

"دو تین دن ہوئے ایک خط پوسٹ کیا تھا کہ آپ کا رجسٹرڈ لفافہ پہونچا۔ معلوم ہوتا ہے مدیر کی مداخلت والے معاملے کو آپ نے زیادہ اہم محسوس کیا ہے۔ میں نے عرض کیا تھا کہ حقیقتہً آپ نے اداریے کے سوا بہت کم مداخلت کی ہے مگر کسی طرح پورے شمارے میں آپ کا عمل دخل محسوس ہوتا ہے۔ اب مجبوری ہے محسوس کو نامحسوس نہیں کیا جاسکتا۔ پھر مدیر کی مداخلت تو وہیں سے شروع ہو جاتی ہے جب وہ قابلِ اشاعت اور ناقابلِ اشاعت میں امتیاز کرتا ہے اور یہی اس کا اصلی کام بھی ہے۔ اس عرصے میں کچھ لوگوں، خصوصاً نوجوانوں کے خیالات معلوم ہوئے تو پتہ چلا کہ مدیر کی مداخلت دراصل اداریے میں محسوس کی گئی ہے اور یہ کہ اداریہ قاری کو لکھنے والوں کے معاملے میں BIASED کر دیتا ہے۔ یہ اور بھی بڑی مجبوری ہے۔ آپ نے قرۃ العین، یوسفی، عصمت کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کی ہے اور اظہار رائے کا بڑا مقصد یہی ہوتا ہے کہ دوسروں کی رائے کو اپنی رائے سے متاثر کیا جائے۔ ظاہر ہے مدیر سے یا کسی سے بھی یہ حق سلب نہیں کیا جاسکتا۔ غرض اس پر گفتگو ہو سکتی ہے کہ "سوغات" میں اداریہ ہو یا نہ ہو، مگر اس پر نہیں کہ اداریے میں کیا ہو، کیا نہ ہو۔ اگر اس معاملے

میں رائے شماری کی جائے تو قریب قریب سو فی صد ووٹ اداریہ ہونے کے حق میں پڑیں گے۔ ایک دوست نے اعتراض کیا اور تقریباً انہیں لفظوں میں کہ محمود ایاز صاحب نے آصف کو اس طرح پیش کیا ہے کہ "گویا وہ بالکل ان کی دریافت ہیں، حالانکہ ایسا نہیں ہے وہ بہت دنوں سے ..... الخ۔ مجھ کو تو یہ سارے ردِّ عمل اچھے معلوم ہو رہے ہیں، خصوصاً نوجوانوں کے ردِّ عمل۔ ابھی تک ادبی رسالوں کے ساتھ ان کا رویہ اس قسم کا تھا کہ ان میں چھپنے والی تحریروں کو پسند یا ناپسند کر کے چپ ہو رہتے تھے اور اداریوں کو سنجیدگی سے پڑھتے ہی نہیں تھے۔"

نیّر مسعود۔ لکھنؤ

" سوغات " اس طرح کا رسالہ بن رہا ہے جس کا میں نے خواب دیکھا تھا۔ مسئلوں پر بحث طلب مضامین کا سلسلہ جاری رہنا چاہیئے اور نئے لوگوں کی تحریریں بھی۔ آصف سے کہیئے کہ ثروت حسین، افضال احمد سید، عذرا عباس، وغیرہ کی چیزیں بھی بھجوائیں۔ حسن منظر، محمد سلیم الرحمٰن، اکرام اللہ کی تحریریں بھی "سوغات" میں چھپنی چاہئیں۔ تھوڑی مایوسی اردو معاشرے کی نفسیاتی صورت حال کو دیکھ کر ہوتی ہے۔ بہت دنوں پہلے انتظار حسین نے لکھا تھا کہ ہم لوگ اگر اصولوں اور خیالوں کی لڑائی سے جھجکتے رہے تو ٹھیکے اور منصب اور کرسی کے لیے لڑنا شروع کر دیں گے۔ بہت سے ادیبوں نے یہی کچھ کر دکھایا کہ ان کے پاس اختلاف اور اتفاق کے لیے صرف منصب، نام و نمود، اعزاز و اکرام کے مسئلے ہوتے ہیں۔ اس رویّے نے نئے ادیبوں میں تو خطرناک صورت اختیار کر لی ہے۔ شاید وہ دن زیادہ اچھے تھے جب سرکاری ادارے (ادبی کلچر کے معاملات سے الگ تھے، بین الاقوامی شہرت اور حیثیت کا چکر دوسرا بڑا عذاب ہے۔"

شمیم حنفی

" آصف فرخی کے مضامین اور انٹرویو حاصلِ "سوغات" ہیں۔ ایسے نئے لکھنے والے ادیبوں کے تعارف سے امید بندھتی ہے کہ یہ کاروان شانِ تجمّل سے رواں دواں رہے گا۔ آپ کا اداریہ معرکے کی چیز ہے۔ آپ نے جن صفحات کے بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے ان کی زبردست اہمیت ہے۔ عصمت پر پطرس کا مضمون پہلی بار نظر سے گذرا۔ واقعی ادیب اپنی جاندار تحریر میں کس طرح زندہ

رہتا ہے ' اس کا اندازہ ہوا ' اس مضمون کو پڑھ کر۔ مضمون ہر قسم کی افراط و تفریط سے پاک ہے (اڑائے دیے ہوئے بے مائیگی کا احساس ہوتا ہے)

شان الحق حقی کی غزل میں کچھ ایسی بات ہے کہ بار بار پڑھنے پر بھی نئی لگتی ہے۔ صلاح الدین محمود کی نظمیں حیرت انگیز حد تک اچھی ہیں اور یہی کیفیت عرفان صدیقی کی غزلوں کی ہے ''

شفیق فاطمہ شعریٰ

''کسی مثبت ادبی واقعے پر خاموشی حالاں کہ جرم ہے لیکن "سوغات" (پہلی کتاب) میں جابجا کارفرما ایک اداراتی رویّے کے باعث میں جان بوجھ کر اس جرم کا مرتکب ہوا ______ چپ سادھ کر دیکھنا چاہتا تھا کہ "نقشِ اوّل" کے پہلے پڑے اور کتاب کے صفحہ ۱۶، ۲۱۲، ۲۸۶، ۲۹۶، ۴۴۳، ۴۴۴ اور ۴۴۹ پر شائع شدہ اقتباسات کے بارے میں ہمارے ادیبوں کا ردّ عمل کیا رہتا ہے؟

دوسری کتاب کے حصہ "بازگشت" میں صداؤں کا کوئی بھی لہر احولہ بالا صفحات سے خاطر خواہ اثر پذیری کا ثبوت نہیں دے پایا ___ ہاں ' "خصوصی گفتگو" (جس کی اشاعت کہیں اور ہوتی تو اچھا تھا) میں نیّر مسعود نے مذکورہ اداراتی رویّے کو نشان زد ضرور کیا مگر شمس الرحمٰن فاروقی اور عرفان صدیقی اس باب میں بند ہی رہے '، شاید اس باعث کہ خود نیّر مسعود نے فاروقی سے ایک مختلف سوال کر ڈالا (گفتگو کی قلم بندی بتا رہی ہے) لیکن حیرت عرفان صدیقی کی خاموشی پر ہوئی۔ ان کی شاعری کا بیشتر مافیہ اصرار کرتا ہے کہ وہ مذکورہ اداراتی رویّے پر قابلِ لحاظ اظہارِ خیال کرتے۔ رہے فاروقی، تو وہ ' شعرِ شور انگیز سا نقشِ خیر تخلیق کرنے کے باوجود ' تا حال کچھ خود ساختہ لکیروں کو پھلانگنے پر آمادہ نہیں ورنہ ان کے پاس وہ ساز و سامان وافر مقدار میں ہے جو مذکورہ اداراتی رویّے کو معاصر رجحان بنانے میں معاون ہو سکتا ہے۔ نیّر مسعود نے زخم لگایا تو یقیناً اس باعث کہ ان میں فاروقی جیسا پابہ تا بھی ہے اور ہنوز ترکِ رسوم کی جرأت ' مستزاد۔

یعنی "بازگشت" اور "خصوصی گفتگو" میں شامل تقریباً تمام افراد ' آپ کے ذہن و دل میں پنپتی دردمندی کے شریک نہیں ______ ہوں بھی کیسے کہ تادیر چلی راہوں کی گرد چہروں کا غازہ اور مسافت کے نشیب و فراز پائے عمل کی قوت سمجھے جا رہے ہیں۔ مگر یہ سمجھنا مشکل ہو چلا ہے کہ راہیں اور بھی ہیں جو بیداری کے لیے تندہ گُل کی منتظر ہیں۔ کاش! یہ مشکل جلد آسان ہو۔

مضمون "منٹو کے افسانوں میں عورت" پڑھ کر شدید کوفت ہوئی۔ وزیر آغا یہ انتہائی عام حقیقت

تو دہراتے ہیں کہ "منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے ...." مگر یہ سوچنے کی زحمت وہ بھی نہیں کرتے کہ ایک فنکار نے لگاتار یہ عمل کیوں کیا؛ اس سوال کا سامنا کرنے کی بجائے وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ اور نیا قانون کا ذکر بے جا نکال بیٹھے اور پھر اچانک یہ بے دلیل فیصلے صادر فرما دیے کہ منٹو نے جن افسانوں میں عورت کو موضوع بنایا ہے ان کا تناظر زیادہ وسیع نہیں اور منٹو کے پاس اوّل درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ وزیر آغا نے یہ فیصلے صرف چند ہی افسانوں کی بنا پر کیے ہیں؛ انہوں نے خود ہی لکھا ہے "منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں لامحالہ اس کے چند ہی افسانوں کی طرف بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔"

محدود مطالعے کے ڈھکے چھپے اعتراف اور بے دلیل فیصلے صادر کرنے کے بعد وزیر آغا عورت کا وہ پروٹوٹائپ نمایاں کرنا چاہتے ہیں جو بقول ان کے "..... منٹو کو عزیز تھا"؛ اپنے اس خیال کی تائید میں انہوں نے افسانہ "کالی شلوار" کے ایک پارے سے کچھ عبارت نقل کی ہے۔ نقل کے اس عمل میں وزیر آغا نے اپنی عقل کو کئی طرح استعمال کیا ہے:

منقولہ عبارت افسانے کے جس پارے سے لی گئی ہے اس کے کئی اہم ابتدائی اور وسطی جملے حذف کر دیئے ہیں حالانکہ محذوف جملے بھی اس خاص کیفیت کی ترسیل کے لیے تخلیق ہوئے ہیں جس سے سلطانہ ان دنوں دوچار ہے۔ وزیر آغا نے شاید یہ سوچا کہ اس پارے میں:

مال گودام، لوہے کی چھت، مال و اسباب کے ڈھیر، صبح سویرے کا وقت، گاڑھا گاڑھا دھواں، گدلا آسمان، موٹے اور بھاری آدمی، بھاپ کے بڑے بڑے بادل، اور ان بادلوں کا آنکھ جھپکنے کی دیر میں ہوا کے اندر گھل مل جانا؛ بس منٹو کا شوقِ عبارت آرائی ہے، اس باعث ان فقروں کو حذف کرنا ہی درست ہے۔ منقولہ عبارت میں علامتِ حذف (....) نہ لگا کر وزیر آغا اپنے قاری کو باور کرانا چاہتے ہیں کہ مضمون میں افسانے کا مکمل پارہ نقل کیا گیا ہے جبکہ اصلیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنی عقل میں آئے تھیسس کو منٹو پر تھوپنے کے لیے منقولہ پارے کا آخری اور نہایت اہم جملہ "..... کسی ایسے مقام پر جا اس کا دیکھا بھالا نہ ہوگا۔" بھی حذف کر دیا۔

مذکورہ پارے کی مکمل عبارت کو مجھ سا نافہم بھی بہ غور پڑھے تو محسوس کر سکتا ہے کہ منٹو اپنے اس کردار پر (بھی) عائد، مقدر کے نہایت شدید جبر کو ایک ایسے منظر کی مدد سے بیان کر رہا ہے جو کردار کی نظر سے ہر روز اسی طرح گزرتا ہے جیسے مقدر کا جبر ہر ساعت جاری ہے۔ اس منظر میں سلطانہ کے سابقہ و حالیہ تجربات، فطرت اور ماحول کے آمیزے سے پیدا شدہ: اکتاہٹ انگیز و نیم مردہ فضا اور سلطانہ جیسے افراد کی پابند

سوچ کو، منٹو نے انتہائی چابک دستی سے مرکب کر دیا ہے ـــــــ لیکن اس مرکب میں ایسا کوئی اشارہ کنایہ نہیں جس کی بنا پر کہا جاسکے کہ سلطانہ "..... ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پیچھے باندھ کر لے جائے گا ...." اور یہ فیصلہ صادر کیا جاسکے کہ "... منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے ساختیے کے مطابق ڈھل جانے کے آرزومند ہیں ..." جس انجن کو وزیر آغا نے سلطانہ کے خوابوں کا مرد فرض کیا ہے وہ، از روئے افسانہ، اک شدید قوت ہے جو افراد کو ریل کی اٹل پٹریوں جیسی مقدر کی لکیروں پر چلاتی ہے ـــــ وغیرہ وغیرہ! کیونکہ یہ مراسلہ ہے، جوابی مضمون نہیں، اسی باعث مضمون کی ان تمام کجیوں کے بیان سے درگزر کرتا ہوں جو وزیر آغا کی ٹیڑھی رکھی ہوئی اس اینٹ کی وجہ سے وجود میں آئیں ۔

افسانے کے متن پر یہ جبر، صرف وزیر آغا ہی سے مخصوص نہیں ۔ اردو فکشن کی اصطلاحات گزیدہ نام نہاد تنقید میں یہ روش ایک روایت سی بن گئی ہے کہ "خوفِ طوالت" کی آڑ میں متن سے گریز کیا جائے کیوں کہ اس طرح ناقدِ مکرّم کی فہم کا احوال قاری پر کم کم ہی کھلتا ہے ۔ اگر مضمون میں متن درج بھی کیا جائے تو اسے توڑ مروڑ کر کہ اُس سے تخلیق کار کی ایما کے بجائے ناقد صاحب کے مفروضات زیادہ نمایاں ہوں ـ اور فن کار کے صرف ان فن پاروں تک ہی محدود رہا جائے جو بالعموم زیرِ بحث آتے ہیں کیوں کہ ہر نئی راہ پُرخطر تصوّر کی جاتی ہے حالاں کہ خوف بھرے ذہن کے قدم تو عام راستوں پر بھی لڑکھڑا جاتے ہیں ۔ دیکھنا ہے کہ فکشن کی غیر متنی تنقید، قارئین کو کب تک گمراہ کرتی ہے یعنی ہم کب تک اپنے فن کاروں پر علومِ عقلیہ کی اصطلاحوں کے پس نام نہاد نقّادوں کی حکومت کو برداشت کرتے ہیں ۔

آصف فرخی سے منسوب "خصوصی مطالعہ" انتہائی مسرت کا باعث ہوا ۔ بات چیت میں سے محسن خاں اور انیس اشفاق کی بدبداہٹ کو حذف نہ کرنا، آپ کی ستم ظریفی کی لرزہ خیز مثال ہے اور قمر احسن کا مضمون ذہنی اُچاٹ پن کی ۔

ضمیر الدین احمد کا ایک افسانہ "آئینے کی پشت" جنوری ۱۹۷۱ء کے شاہکار (الٰہ آباد) میں سیپ (کراچی) سے نقل کیا گیا تھا ۔ کیا یہ افسانہ "سوکھے ساون" میں شامل ہے ؟ اگر نہیں تو اس کی فوٹو کاپی روانہ کرسکتی ہے تاکہ اگر کوئی ان کے افسانوں پر مزید لکھنا چاہے یا آپ لکھوانا چاہیں تو یہ افسانہ بھی پیشِ نظر رہ سکے"۔

شمس الحق عثمانی

" نقشِ اوّل " میں جو اہم سوالات آپ نے ادب کے موجودہ معیار سے متعلق قائم کیے ہیں، ان میں کچھ کے جوابات خود آپ نے اداریے میں اور نیّر مسعود صاحب نے آصف فرخی سے گفت و شنید میں دے دیئے ہیں۔ آپ کی تحریر کے مطالعے کے دوران میرے ذہن میں فوری طور پر جو سوال اُبھرا، وہ یہ ہے کہ اس افسوس ناک صورتِ حال کا ذمّے دار کون ہے؟ اس سوال کے بطن سے پھر جو سوالات جنم لیتے گئے، وہ کچھ یوں ہیں۔

ادبی برتری تخلیق کی درجہ بندی ناقد کے فرائض میں شامل ہے؟ یا۔ یہ بھی مدیرانِ رسائل و جرائد کا وظیفہ ٹھہرے گا؟ کیونکہ شمس الرحمٰن فاروقی سے کر محمود ہاشمی تک سب ہی نے نئی نسل کے لکھنے والوں کو ایک سے زیادہ مرتبہ "نئے ناقد" کے فقدان کا طعنہ دیا ہے۔ رہ جاتے ہیں گوپی چند نارنگ، وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری تو، ان میں اوّل الذکر دو نقادوں کو چھوڑ دیں۔ کیونکہ انہوں نے بہرحال ایک دوسرے کے رد میں سہی مگر نئے لکھنے والوں پر توجہ دی ہے یہاں یہ بھی واضح کر دوں کہ میں نیّر مسعود کو نئے لکھنے والوں میں شامل نہیں کر رہا ہوں جن کے افسانوی مجموعہ "سیمیا" کو پڑھ کر آپ چونک گئے ہیں۔ مزے کی بات تو یہ ہے جناب کہ منٹو کے افسانے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" میں سیمیائی کیفیت تلاش کر لینے والے وارث علوی کے لیے بھی نیّر مسعود کی تحریر عملیات سے متعلق عامل کی اس عبارت کے مانند ہے جس کا مطالعہ دوسرے عاملوں کی نیندیں اڑا دیا کرتا ہے۔ اگر آپ "سیمیا" پڑھتے ہوئے چونکے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ مذکورہ نقادوں کی بہ نسبت آپ نے ان افسانوں کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا ہے۔ بیچارے اردو کے نقاد ابھی تک "سیمیا" کے سحر میں مبتلا ہیں اور فکشن کے عامل کامل نے "عطر کافور" پیش کرنے کے بعد صورتِ حال کو مزید پُراسرار کر دیا ہے۔ بہرحال، نئے لکھنے والوں میں سے بہت سوں کو ان ناقدین سے شکایت ہے۔ ہونی بھی چاہیے، لیکن میں ان سے صرف اس قدر کہوں گا کہ: دوستو! کیا ان نقادوں نے رفیق حسین پر مضامین لکھے؟ ضمیر الدین احمد پر کبھی لکھا؟؟

تو جناب اب آپ اپنا سوال پھر دہرانے کی زحمت کریں گے؟"

علی امام نقوی

"اس شمارے کے مطالعے سے ایک خاص بات کا احساس ہوا کہ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب

آپ اور قمر رئیس (یعنی مختلف الخیال افراد) اس خیال پر متفق ہیں کہ اردو ادب کا موجودہ معیار غیر اطمینان بخش ہے۔

مگر اس سلسلے میں ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ (۱) قمر احسن کی تعریف شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی اور نیر مسعود صاحبان کر چکے ہیں (۲) صلاح الدین پرویز صاحب کو گوپی چند نارنگ صاحب تسلیم کرتے ہیں اور محمود ہاشمی آفتاب تازہ کی بشارت گردانتے ہیں۔ (۳) نیر مسعود کو انتظار حسین تسلیم کرتے ہیں۔ (۴) آصف فرخی کو فاروقی صاحب، نیر مسعود صاحب، قمر احسن صاحب "مردے از غیب برون آمد" کی مثال مانتے ہیں۔

دوسری طرف (۱) عبدالصمد (۲) سید محمد اشرف (۳) علی امام نقوی (۴) شفق (۵) طارق چھتاری کی فنی انفرادیت کے سبھی ترقی پسند نقاد قائل ہیں۔

تیسری طرف (۱) سلام بن رزاق (۲) انور خاں (۳) اور پیغام آفاقی ترقی پسندوں اور غیر ترقی پسندوں دونوں کے نزدیک بہترین قصّہ گو کی مثال ہیں۔

چوتھی طرف (۱) اسد محمد خاں (۲) عوض سعید اور (۳) مشتاق مومن ہر کہانی پر تعریفیں وصول کرتے ہیں۔

ادھر شاعری میں (۱) عرفان صدیقی (۲) صلاح الدین پرویز (۳) عین تابش (۴) اسعد بدایونی۔ (۵) خلیل مامون (۶) اور عشرت ظفر کے بارے میں تقریباً یہ تسلیم کیا جا چکا ہے کہ یہ لوگ نئی نسل کے جدید شعراء میں وجہ افتخار ہیں۔ تنقید میں ابوالکلام قاسمی، انیس اشفاق اور شمس الحق موجود ہی ہیں۔ اُدھر ترقی پسندوں نے بھی اپنے کیڈر میں اعجاز علی ارشد، علی احمد فاطمی اور ارتضیٰ کریم کو شامل ہی کر لیا ہے۔

پھر آپ لوگ موجودہ صورتِ حال سے مطمئن کیوں نہیں ہیں؟

علی گڑھ تحریک سے عصرِ حاضر تک ـــــ کون سا دور ایسا رہا ہے جب نمائندوں اور اچھا لکھنے والوں کی تعداد مذکورہ بالا تعداد سے زیادہ رہی اور نمائندہ ناقد دو تین سے زیادہ رہا؟

(۱) سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، پریم چند، (۲) بیدی، منٹو، کرشن (۳) قرۃ العین حیدر، انتظار حسین (۴) غیاث احمد گدی، انور عظیم، اقبال مجید، (۵) انور سجاد، سریندر پرکاش۔ میرے خیال میں کسی دور میں نمائندہ فن کار حضرات تین چار سے زیادہ نہیں رہے۔ پہلے بھی دت بھارتی، کرشن پنڈت،

نریش کمار شاد، ذکی انور، اویس احمد دوراں، بابا نیاز حیدر، کیف احمد صدیقی، عصمت الاکرام، نور الہدیٰ سید وغیرہ وغیرہ نہ جانے کتنے لوگ تھے لہٰذا اگر آج راقم الحروف جیسے خراب لکھنے والے بھی موجود ہیں تو کیا حرج ہے! چلنے دیجئے مجھ جیسے "پیدل" اور بے ہنگموں کو بھی۔ کسی فوج کا ہر آدمی تو کمانڈر انچیف نہیں ہو جاتا!

ویسے ادب کی مجموعی صورتِ حال کے بارے میں کامن ویلتھ والی بات بھی کسی حد تک صحیح ہے۔

دوسری بات یہ کہ اگر آج ادب کی مجموعی صورتِ حال غیر اطمینان بخش ہے تو کیا اس سلسلے میں صرف نئے لکھنے والوں کی طرف سے ہی متفکر ہونے کی ضرورت ہے؟

(۱) وزیر آغا برج کومل کی ایک نظم کو دو سمجھ لیتے ہیں؟

ناقد کی تنقیدی فہم ناقص ہے یا شاعر کی شعری فہم ناقص!؟

(۲) عزیز حامد مدنی صاحب کے سلسلے میں فاروقی صاحب رطب اللسان۔ دوسرے صاحب معترض! دونوں میں سے کسی ایک کی رائے تو غیر معتبر ہوگی؟

شمیم حنفی صاحب کے بارے میں فاروقی صاحب کی رائے

یہاں بھی کوئی ایک "مجروح" ہو رہا ہے اور وہ "مجروح" دراصل کس کا نمائندہ ہے!

مذکورہ بالا مثالوں سے کیا یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ اس غیر اطمینان بخش ادبی صورتِ حال کی نمود میں ہمارے سینئرس کا بھی بھرپور "تعاون" اور حصّہ ہے؟

ایک اور پہلو! اگر واقعی ادب کی موجودہ صورتِ حال غیر اطمینان بخش ہے اور آج کے لکھنے والے واقعی غیر معیاری ادب پیش کر رہے ہیں تو کتنے لوگوں نے باقر مہدی کی طرح انہیں LEFT NO کیا ہے؟ آپ بھی اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہوں گے کہ (۱) کچھ کتابوں پر مقدمہ لکھتے ہوئے قلم توڑ کے سیاہی پی لی گئی (۲) کچھ کی کتابوں کی رسم اجراء کے موقع پر انہیں عظمتِ معیار کے عرشِ معلّیٰ پر بٹھایا گیا (۳) اور کچھ کو اعلیٰ اعزازات دلوانے کے چکر میں ناقد ولدنے اپنی ذات کے متنازعہ فیہ بننے سے بھی خوف نہ کھایا۔

جب کہ یہی ناقدانِ گرامی تعینِ معیار کے سلسلے میں ایک دوسرے سے اتنے فاصلے پر واقع ہیں کہ ہم جیسے "نیم خواندہ" لوگوں کو "مقامِ سکوت" کے علاوہ کوئی جائے پناہ نہیں ملتی۔

میں مثالاً صرف اپنے دوست قراحسن (کہ اس پر مجھے اعتماد ہے کہ وہ مجھ سے بدظن نہیں ہو سکتا) کو پیش کرنا چاہوں گا (ا) فاروقی صاحب نے "آگ الاؤ صحرا" پر جو پیش لفظ لکھا (ب) مہدی جعفر نے اس کو جو

COVERAGE دیا (ج) خود نیر مسعود نے اس پر جو کچھ لکھا۔ ان سب کو ایک طرف رکھیے اور آج کل میں انتظار حسین سے قرۃ العین کا انٹرویو یاد کیجیے کہ قرۃ العین کے کرید نے پر بھی وہ قرۃ العین یا اُن کے ہم عصر و لوں کے بارے میں ایک لفظ نہیں کہتے۔ رہے نیر مسعود صاحب تو میرا چیلنج ہے کہ از انتظار حسین تا آصف فرخی۔ ایک صاحب بھی نیر صاحب کی کہانیوں کا تجزیہ تو دور کی چیز ہے "قصہ" نہیں بیان کر سکتے ــــ "سیمیا" فن بھی ہے اور فنکاری بھی SOMETHING OUT OF NOTHING رومانٹسزم کا بہت پرانا ورثہ ــــ مگر داستان ہی کی طرح آج کی زندگی سے اس کا بھی کوئی RELEVENCE تو ہونا چاہیے۔ بصورتِ دیگر یہ صرف ساحری ہے۔ سوال یہ ہے کہ ساحری اور ادب کے درمیان حد فاصل کہاں سے شروع ہوتی ہے؟

اب دوسرا پہلو! چلیے ایک منٹ کے لیے فرض کر لیتے ہیں کہ ادب کی موجودہ صورتِ حال اطمینان بخش نہیں ہے ـ" تو سوال یہ ہے کہ کیوں؟"

ناچیز نے جب اس پہلو پر غور کرنا شروع کیا تو اس کی کئی سطحیں اُبھر کر سامنے آئیں (۱) علمی (۲) لسانی (۳) سماجی (۴) سیاسی (۵) ادبی اور (۶) ذاتی۔

علمی صورتِ حال یہ ہے کہ پورے علمی منظر نامے نے جون بدل لیا ہے آج علم کا جو اکسپلوژن ہو رہا ہے، ایسا اس سے پہلے نہیں تھا، عہدِ عتیق و قدیم کو یاد کیجیے۔ ایک ہی آدمی وزیر بھی ہوتا تھا، حکیم بھی ہوتا تھا، شاعر بھی ہوتا تھا، اور موسیقی سے بھی دلچسپی رکھتا تھا مگر آج تو ناک کان، آنکھ سب کے لیے الگ الگ ڈاکٹرس موجود ہیں اور کوئی ایک دوسرے کے پھٹے میں ٹانگ نہیں اڑاتا، یہ کیا ہے؟ عہدِ حاضر میں اسے "جامعیت" سے "اختصاص" تک کا سفر کہا گیا ہے مگر کیا یہی عمل "محدودیت" کا استعارہ نہیں بنا، اسی سلسلے کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ پہلے ہم کم جانتے تھے مگر جو بھی جانتے تھے اسے پورے طور پر جانتے تھے (شاید اسی لیے پہلے کے آدمی کو چڑیوں جانوروں اور جنوں سے آدمیوں کی ملاقات پر کوئی حیرت نہیں ہوتی تھی) مگر اب ماشاءاللہ ہم بہت WELL INFORMED فرد بن چکے ہیں یعنی ہم جیسے بدھو میاں کو بھی یہ معلوم ہے کہ آدمی چاند پر جا چکا اور یہ کہ چاند پر زندگی گذارنا اتنا مشکل نہیں ہے جتنا زہرہ اور مشتری پر مگر کوئی پھر سے پوچھے کہ "بھائی! اس خلائی علم کی الف ب ذرا بتا دو تو پھر؟ اس صورتِ حال نے جہاں ہمارے اندر باخبر ہونے کا "فن" پیدا کیا وہیں ہمارے اندر "بے خبری" کا احساس بھی پائدار ہوا، دوسری علمی صورتِ حال یہ ہے کہ "نئے سائنسی زمان" نے ہماری تخلیقیت کا کباڑا کیا، مجھے یاد آتا ہے آج سے دس پندرہ سال پہلے

گیا میں کلام حیدری صاحب نے "ماہنامہ آہنگ فورم" کے تحت "شہر شعر اور شعور" کے موضوع پر ایک
سیمینار کا انعقاد کیا تھا، راقم الحروف کو اپنا ایک جملہ یاد رہ گیا وہ پیش خدمت ہے کہ "شہر جو شعور پیدا کرتا
ہے وہ شعر کا قاتل ہے"۔ اور اتفاق کی بات یہ کہ یہ ہیچ مداں آج تک اپنے اس خیال میں تبدیلی کی کوئی ضرورت
محسوس نہیں کرتا کیونکہ شہر تو استعارہ ہے نئے سائنسی رویوں کا جس میں REASONING AND ANALYSIS
کا بڑا دخل ہے، اور تجزیہ و توجیہہ کا یہ عمل تنقید کے لیے سود مند ہو تو ہو مگر تخلیق کے لیے تو اکثر و بیشتر نقصان دہ ہی
ہوتا ہے۔ بندہ اس مسئلے پر بھی مقام تحیر پر ہے کہ جو ناقدان گرامی شعر اور افسانے کی الگ بوطیقا کی بات کرتے
ہیں وہ تنقید اور تخلیق کی بوطیقا ایک کیوں کر دیتے ہیں!

اس تجزیاتی و توجیہی رویے نے جو سب سے بڑا ستم ڈھایا وہ یہ کہ ہم سے ہمارا تخلیقی لاشعور، اجتماعی
لاشعور یا وجدان چھین لیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داستانوں دیومالاؤں اور وجدان کے حامی دانشوروں نے
اس کے دفاع کی بہت کوشش کی مگر سرسید، علی گڑھ تحریک، انگلش اور ترقی پسند تحریک نے جس طرح ہمارے رگ و
ریشے میں جگہ بنالی ہے اس میں اب آپ پیٹتے چلاتے رہیئے، وہ رویئے اپنا کام کرتے رہیں گے، اور جب
تک وہ فعال رہیں گے ہمارا تخلیقی شعور کمزور ہوتا رہے گا، اشیا و مظاہر کی تفہیم میں ہماری ترجیحات الٹا سفر کرتی
رہیں گی۔ لہٰذا ادب کی مجموعی صورت حال اگر غیر اطمینان بخش ہے تو اس کے اسباب بھی آج کے لکھنے والوں کے یہاں
تلاش کرنا بیکار ہے، یہ زہر بھی انہوں نے بویا جو اپنے عہد کے ادب کی صورت حال کو آج اطمینان بخش قرار دے
رہے ہیں۔

اور آخری بات: غور کرنے کی ضرورت ہے کہ اردو ادب ہی کی صورت حال غیر اطمینان بخش ہے
یا یہ پوری فیکلٹی اپنا اعتبار کھو رہی ہے! سنا ہے کہ کسی زمانے میں عالم و شاعر کا 'کریز' ہوا کرتا تھا، پھر
"انقلابی" کریز کی صف میں آیا، پھر فلمی ہیرو کو کریز بنتے دیکھا اور اب تو کھلاڑی عہد حاضر کا کریز ہے۔ ادیب
و شاعر سماج کا نکما فرد ہے، لوگ اپنے بچوں کو سائنس پڑھا کر ڈاکٹر، انجینئر بنانا چاہتے ہیں اور اگر بیچارہ شامت کا
مارا آرٹس میں گیا بھی تو اس کے خیر خواہ اس کو "ادب" کے علاوہ کچھ بھی لینے کا مشورہ دیتے ہیں۔ یہ تو دوسروں کی
بات ہوئی، میں تعلیمی ادارے سے وابستہ ہوں، صبح سے شام تک اردو کے پروفیسران سے شرف ملاقات و
گفتگو حاصل ہوتا رہتا ہے۔ قسم لے لیجئے جو ان کی گفتگو میں کبھی بھولے سے ادب و شعر بیچارہ داخل ہو پاتا ہو۔
بلکہ میں نے تو یہ منظر بھی دیکھا ہے کہ اگر کسی بیوقوف نے کہا کہ آج ایک غزل ہوئی ہے تو اگر بے تکلف

کلنگ موجود میں تو صاف کہہ دیا "یار بور مت کرو" اور اگر ذرا آگے پیچھے کا معاملہ ہے تو بطریقِ احسن اس بدبخت ذکر کا رُخ موڑ دیا۔ دو دو سال گذر جاتے ہیں ان یونیورسٹیوں میں ایک سیمینار نہیں، ایک مشاعرہ نہیں، ایک بزم افسانہ نہیں۔

کیا یہ ساری باتیں ادب کی صورتِ حال کو غیر اطمینان بخش بنانے کے لیے کافی نہیں ہیں؟

یونیورسٹی کے ذیل میں ادب پیشہ ہے

شہرت کے ذیل میں ادب ذریعہ ہے

دولت کے ذیل میں ادب چارہ ہے .... ہیہات، ہیہات!

لسانی صورتِ حال یہ ہے کہ اردو اب ہماری تمام ضروریات کی تکمیل ہی نہیں کرتی، یا تو قرآن کے توسط سے اب ہم تک پہنچتی ہے اور ہمارے لیے یا تو یہ وسیلہ نجات ہے یا گھر کے افراد کو خط لکھنے کا ذریعہ، ورنہ سیاسیات معاشیات تاریخ فلسفہ ہیئت کیمیا، نباتات و جمادات، حساب، اسپیس کرافٹ، ٹکنولوجی، میڈیکل سائنس، وغیرہ علوم پر اب اردو ہماری معاونت نہیں کر پاتی۔ تو ظاہر ہے کہ انور سجاد اور آصف فرخی جیسے لوگ شاذ و نادر ہی سامنے آئیں گے، اور آصف فرخی کا کیا معاملہ یہ ہے کہ وہ اسلم فرخی کے بیٹے ہیں۔

دوئم یہ کہ ٹی وی نے ایک بالکل نئے چیلنج کے مقابل لا کر ہمیں کھڑا کر دیا ہے، اب پڑھنے والے لفظ سے زیادہ دیکھے جانے والے لفظ کی اہمیت ہوگئی، ظاہر ہے کہ یہاں راوی غائب ہو جاتا ہے اور ایکٹر رہ جاتا ہے اور راوی کا غائب ہونا THIRD PERSON کا غائب ہونا ہے اور تھرڈ پرسن کا غائب ہونا عینی شاہد کا غائب ہونا ہے، اور عینی شاہد کا غائب ہونا مصدق کا غائب ہونا ہے اور مصدق کا غائب ہونا صادق کا غائب ہونا ہے اور صادق کا غائب ہونا تجربے کی صداقت کا غائب ہونا ہے، اور تجربے کی صداقت کا غائب ہونا..... بات نکلے گی تو پھر دُور تلک جائے گی۔

پس منظر ڈائرکٹر نے پیدا کیا الزام ایکٹر کے سر کیوں آرہا ہے؟

سماجی صورتِ حال کی تین سطحیں ہیں:

(۱) کوسموپولیٹن شہروں کی صورتِ حال

(۲) بی کلاس شہروں کی صورتِ حال

(۳) سی کلاس شہروں اور قصبات کی صورتِ حال

کوسموپولیٹن شہروں کی آج کی جو سب سے بڑی دین ہے وہ اس کا FASTNESS ہے 'زندگی اتنی تیز رو ہو گئی ہے کہ ہر آدمی بھاگ رہا ہے' اور اس ساری بھاگ دوڑ کا بنیادی سبب (۱) شکم پروری (۲) تلاش تحفظ (۳) آسائش بدنی (۴) اور حصول منصب ہے اور ان میں ایک کا بھی کوئی تعلق "ادبی رقیبے" سے نہیں ہے۔ از عالی جناب فلاں تا عزیزی فلاں ......

؎ سب اسی زلف کے اسیر ہوئے

بی کلاس سٹی کا پرابلم دوسرا ہے' یہاں مسائل بھی الگ ہیں اور ترجیحات بھی الگ۔ سب سے پہلا مسئلہ یہاں OPPORTUNITY کا ہے۔ کوسموپولیٹن سٹی میں مواقع زیادہ ہیں' اس لیے وہاں کے لوگ PORTUNIST ہیں اور یہاں مواقع کم ہیں اس لیے یہاں کے لوگ OPPORTUNIST ہیں (دیکھئے مسائل کا رخ الگ ہے مگر نتیجہ ایک نکل رہا ہے) البتہ وہاں یہ موقع پرستی آسائش بدنی اور حصول منصب کے لیے ہے یہاں یہ "شکم پری" کے لیے یعنی جہاں اے کلاس میں اصل مسئلہ "شکم پروری" ہے وہاں بی کلاس میں اصل مسئلہ "شکم پری" ــــــــــ پھر بی کلاس سٹی میں پچھلے پچاس سالوں میں PRACTICE ORIENTED RELIGION کو آگے کیا گیا اور VALUE - BASED RELIGION کو پیچھے پھینکا گیا اس کے دو واضح نتائج برآمد ہوئے پہلا نتیجہ تو یہ نکلا کہ فقہ کی ٹپ سرکا ہو گئی اور فقہ کی سرپرستی نے "فتوے" کو سرفہرست کر دیا اور تقویٰ اس کے ذیل میں آگیا۔ لہٰذا کوئی بے ایمان سے بے ایمان آدمی ٹوپی داڑھی کرتے پیجامے میں ملبوس ہو کر پانچ وقت کی نماز مسجد میں پابندی سے ادا کرتا رہے اور اسی کے ساتھ ساتھ دھوکا دھڑی کا سارا کاروبار بھی جاری رکھے رہے تو آپ کی مجال نہیں ہے کہ آپ اس کی ایمانداری پر حرف لا سکیں اس لیے فتوے کے مطابق مذکورہ شخص مسلمان صورت اور پابند صوم وصلوٰۃ ہے باقی معاملہ اس کے اور اس کے خدا کے درمیان کا معاملہ ہیں، بندے کو اس پر اعتراض کرنے کا کوئی حق نہیں ــــــــ دوئم یہ کہ کوئی گھٹیا سے گھٹیا اور جاہل سے جاہل شخص آپ کے کسی دانش ورانہ اور نابغانہ نکتے کو اسلام دشمن قرار دینے کا حق رکھتا ہے اور آئی پی اے پاس اردو کے کسی روزنامے میں خبریں بنانے والا اور خبریں جمع کرنے والا نہ صرف یہ کہ اپنے آپ کو صحافی کے منصب پر سرفراز کرنے کا حق رکھتا ہے بلکہ اسے اس کا بھی حق حاصل ہے کہ آپ کے اس دانش ورانہ اور نابغانہ نکتے کو بغیر سمجھے ہوئے" اسلام دشمن" لکھ مارے اور پھر اس کا مدیر آپ کو گالیاں بکنے والے ہر خط کو چھاپنے کا پابند ہے (کیونکہ وہ اگر نہیں چھاپے گا تو گویا وہ بھی اسلام دشمن ہے) اب آپ چیختے چلاتے رہیئے بیان پر بیان دیتے رہیئے کہ آپ نے یہ نہیں کہا' آپ کا یہ منشا نہیں تھا وغیرہ وغیرہ۔

آپ کے خلاف تحریک جاری رہے گی۔ یہ بی کلاس کا نیا منظر نامہ ہے۔

اور پھر یہ بھی کہ آپ سے دن بھر میں اگر بیس ملنے والے آئیں گے تو ان میں سے پانچ تبلیغی جماعت کے ہوں گے، پانچ جماعتِ اسلامی کے، دو بریلوی جماعت کے ہوں گے اور دو نہایت جاہل قسم کے عنبی خانقاہی تین چار جاہل قسم کے پروفیسر، ایک دو رشتہ دار شاید ایک دو شاعر ادیب مگر ان میں سے ہر آدمی قومی اور بین الاقوامی صورتِ حال پر گفتگو فرمائے گا، مذہب پر تقریر جھاڑے گا، کسی کا بی کی سفارش کیلیے آیا ہوگا، کسی پروفیسر کی شکایت کرنے آیا ہوگا، کسی عرس یا سیرت کے جلسے کے لیے چندہ اور دعوت لینے دینے آیا ہوگا، ایک دو جو ایک دو شاعر ادیب آئیں گے وہ بتائیں گے کہ فلاں پرچہ آیا ہے اور پوچھیں گے کہ آپ کے پاس کون کون رسالہ آیا اور اگر ذرا اونچے قسم کے ہیں تو مطلع فرمائیں گے کہ ابھی فلاں سیمینار میں میں نے یہ کہا اور فلاں کو یوں رپیٹا اور فلاں کو دبوچا وغیرہ وغیرہ۔

اور دن بھر کے بعد آپ دن بھر کے "حاصل" کا حساب کیجیے گا تو معلوم ہوا کہ کاگ نہ جنت کھکھا۔

سی کلاس شہروں اور قصبات کے مسائل اور بھی مختلف ہیں، وہاں زندگی ٹھہری ہوئی نہیں بلکہ ٹھٹھری ہوئی ہے، ٹھہرا ہوا پانی سڑ جاتا ہے، پانی سڑنے کا یہ خطرہ ان علاقوں کی صلاحیتوں کے ساتھ ہمیشہ لگا رہتا ہے۔ یہاں نئی بات "بدعت" اور "فیشن" ہے، اور ان علاقوں کے کچھ خاص محاورے ہیں مثلاً "ہنس چلا مور کی چال اپنی چال بھی بھول گیا، بوڑھی گھوڑی لال لگام، نئی نویلی ڈومنی گائے تال بے تال، وابستہ رہ شجر سے امیدِ بہار رکھ، پردیس کی بادشاہی سے دیس کی سوکھی روٹی بھلی، جنگل میں مور ناچا کس نے دیکھا، خطائے بزرگاں گرفتن خطا است، بے ادب بے نصیب با ادب با نصیب، یک در گیر محکم گیر قطب از جا نمی جنبد وغیرہ۔

سارے محاورے اور ضرب الامثال گھوم پھر کر اسی بنیادی رویے کے عکاس ہیں کہ زندگی جس ڈھرے پہ چل رہی ہے چلتی رہے۔ یہاں تنوع کفر ہے، فکر میں بھی اور اسلوب میں بھی۔

یہ خالص ہندستانی اور آریائی عمل ہے جسے وزیر آغا صاحب زمین سے جڑے رہنے کا عمل قرار دے کر ایک ضخیم کتاب اردو شاعری کا مزاج لکھ چکے ہیں۔

لہٰذا یہ صورتِ حال بھی آج کے آدمی کی پیدا کی ہوئی نہیں ہے۔

سیاسی صورتِ حال آپ کے سامنے ہے، دیگر تمام پہلوؤں سے اگر صرفِ نظر بھی کیا جائے تو سیاست کے ایک "انداز" نے تو کم از کم پوری سوسائٹی پر اثر مرتب کیا، یعنی PRESSURE POLITICS ہر آدمی

اب یہ محسوس کرنے لگا ہے کہ "زبردستی" ہی سے مراد حاصل ہو سکتی ہے، نتیجہ یہ ہے کہ زبردستوں کی بن آئی ہے لہٰذا اب "طاقت" ہی حق ہے۔ حق کے طاقت ہونے کا تصور کوسوں پیچھے چھوٹ گیا ـــــــ پس ادب والے لوگ بھی طاقت بننے کے چکر میں مصروف ہیں، ظاہر ہے طاقت کے سلسلے میں نمبر ون کو تو بڑا اہم مقام حاصل ہے، سوجس کے پاس جتنے زیادہ مداح اور قصیدہ گو وہ اتنا بڑا ادیب۔ تو اب اس میں معیار کی پرواہ کون کرے؟

اور ادبی صورتِ حال کے بارے میں کچھ گفتگو "سوغات" ۲ کے مشمولات کے حوالے سے بھی کی جا سکتی ہے ــ "سوغات، پہلی کتاب ــ ایک گفتگو" کے عنوان سے جو مذاکرہ ہے اس میں "صف بندی" کی بات کی گئی ہے۔

محمود ایاز صاحب! اسی صف بندی نے تو سارا کباڑا کیا۔ ترقی پسندوں نے ایک صف بنائی، ۱۹۶۰ء کے بعد دوسری صف بنی، ۱۹۸۰ء کے بعد ایک اور نئی صف سامنے آئی، اور اس میں کے جتنے HANDICAPPED تھے وہ تیسری آواز پر دوڑے۔

غیر معیاری ادب پیدا کرنے میں کیا ان صف بندیوں نے کوئی کم حصہ لیا ہے؟ اور اگر عرفان بھائی صف بندی ضروری ہی سمجھتے ہیں تو صف بندی کیا لام بندی کر دیں مگر خدا کے لیے اس صف سے سلام بن رزاق اور انور خاں کو کنارے مت کیجیے ورنہ ہمارا "دستہ" بہت کم زور رہے گا۔

اور جہاں تک ناچیز کا معاملہ ہے تو مجھے جنگ صفین کے وہ بزرگ بہت پسند ہیں جو دن بھر امیر المومنین علیؓ کی طرف سے جنگ کرتے تھے اور رات میں جناب معاویہؓ کے دسترخوان پر پائے جاتے تھے، لوگوں نے پوچھا "حضرت یہ کیا حرکت ہے! جنگ تو آپ امیر المومنین کی طرف سے لڑتے ہیں اور رات میں معاویہ کے پاس چلے جاتے ہیں تو انہوں نے بہت اطمینان سے جواب دیا کہ "مجھے تو جنگ علیؓ کے ساتھ رہ کر ہی لڑنے میں مزہ آتا ہے اور کھانا معاویہؓ کے ساتھ ہی کھانے میں مزا ملتا ہے"۔

بہر حال! مذکورہ بالا تفصیلات کے ذریعہ کہنا یہ چاہتا ہوں کہ "ادبی معیار" کوئی مجرد شے نہیں ہے، ادب اور اس کا معیار دونوں آدمی اور زندگی سے متاثر ہوتا ہے، جس معاشرے میں مذکورہ بالا صورتِ حال، مذکورہ بالا متضاد صورتِ حال موجود رہے گی وہاں ادبی معیارات کا وہی حشر ہوگا جو ہو رہا ہے۔

جب زندگی میں ویلن ہیرو بن گیا تو ادب میں "ٹٹ پونجیا" سرمایہ افتخار کیوں نہیں بنے گا؟ ضرورت ہے کہ ہم اپنی زندگی اور اپنے جینے کے رویوں پر غور کریں ــــــ
یک کج بنیاد پر ایک کج عمارت ہی تعمیر ہوتی ہے
بنیاد کی درستگی پہلا مرحلہ ہے اور یہ درستگی ہمہ جہتی توجہ مانگتی ہے ــــــ
یسا لگتا ہے کہ یہاں سے اب میں اخلاقیات کے کوچے میں داخل ہو رہا ہوں اس لیے بس !
یسے اعلیٰ ادب کے لیے اعلیٰ ذہن کی ضرورت ہے اور اعلیٰ ذہن ہمیشہ "مدار سے باہر" کا ذہن ہوتا ہے، دنیا کا نظر نامہ جتنی تیزی سے "بنیاد پسند" ہوتا جا رہا ہے اس میں "مدار کے اندر" رہنا مقدر ہے۔ اسی کو کولہو کا بیل بھی کہتے ہیں۔

اور بہت کچھ لکھنے کو جی چاہتا ہے لیکن آپ کی "فرصت کا زیاں" ہوگا۔ اس خیال سے اب ختم کرتا ہوں۔

مشمولات پر گفتگو تو رہ ہی گئی مگر مشمولات پر گفتگو کا مطلب ہے مزید پانچ، دس صفحات ویسے یہاں "امروز فردا" میں "سوغات ۲" پر گفتگو ہونے والی ہے، باقی پھر اس وہیں نکلے گی"

حسین الحق۔

---

۱۵ مئی ۹۲ء

" اداریہ "نقشِ اول" میں آپ نے ادبی تخلیق کے معیار کا جو سوال اٹھایا ہے اسے یقیناً ہند۔ و پاک میں اردو ادب کی تخلیقی رفتار و معیار سے متقابل کیا جا سکتا ہے لیکن "سوغات" کے قاری کو "سوغات" میں شامل تخلیقات اور متعدد دیگر ادبی رسائل میں شائع ہونے والی تخلیقات کے معیار میں واضح فرق نظر آئے گا۔ دوسرے تیسرے درجے کی چیزیں تو ہمیشہ سے لکھی جاتی رہی ہیں پھر کیا ضروری ہے کہ ان کی کثرت میں ہم اپنے مقررہ معیار کو قربان کریں جبکہ یہ معیار سوچنے کی شناخت بن چکا ہو۔

آپ کا یہ خیال بالکل درست ہے کہ لکھنے پڑھنے والوں کے ذہن میں (ادبی تخلیق کے ادنیٰ و اعلیٰ معیار کے) اس فرق کو برقرار رکھنے کی سعی جاری رکھنی چاہیے اور ایک مدیر اپنے رسالے میں اپنے مقررہ معیار کے مطابق تخلیقات شائع کرے اس خیال پر عمل پیرا نظر آتا ہے ("سوغات" کی مثال سامنے ہے)۔
نئے اور پرانے زمانے کے اعلیٰ ادب اور اس کی بازیافت وغیرہ کے مسائل پر بحث کی خاصی گنجائش

ہے مگر آپ نے اپنے خیالات کم سے کم الفاظ میں نہایت سادگی سے بیان کر دیئے ہیں۔ اس تعلق سے آپ نے رائے مانگی ہے قارئین کی کہ "سوغات" میں شامل چند چیزیں یعنی مشتاق احمد یوسفی پر آل احمد سرور، عصمت پر پطرس، منٹو پر وزیر آغا، توبۃ النصوح پر آصف فرخی، قرۃ العین حیدر پر شمیم احمد، "شعر شور انگیز" پر ابوالکلام قاسمی اور فرخی پر قمر احسن کی تحریریں، کیا اعلٰی ادب اور اعلٰی ادبی معیار کی کی بازیافت کے تصور پر پورا اترتی ہیں!

اداریے کے اختتام پر آپ کہتے ہیں کہ یہ تو ایسے مضامین ہیں (پطرس اور عالی کے) جن کو غور وفکر سے پڑھیں تو آج کے لکھنے والے ان سے اپنی تربیت کا بھی کام لے سکتے ہیں۔ اس کے بعد اداریے کی تمہید پر دوبارہ نظر ڈالیں تو دوسرے درجے کی تخلیق کرنے والوں کی "خود اطمینانی کا دور دورہ" اس تربیت میں آڑے آتا ہے یعنی میدان ادب کے مقلدین کے شور شرابے میں آپ کی آواز آپ کے اداریے تک محدود رہ جاتی ہے۔

"کچھ عصمت چغتائی کے بارے میں" (پطرس) نہ صرف عصمت کے فن پر مخصوص تنقیدی اشارات ہیں بلکہ جس زمانے میں یہ مضمون اور عصمت کے یہ افسانے لکھے گئے ہیں، اس زمانے کے فکشن اور اس کی تنقید پر دو ٹوک خیالات کا پُرخلوص اظہار ہے۔ پطرس نے ہمعصر اردو افسانے اور اس کی تنقید کے اسالیب اور طریق کار پر نہایت واضح انداز میں بحث کی اور مختلف آرا کی موجودگی میں عصمت کا صحیح مقام متعین کیا ہے، وہ مقام کہ جس پر وہ تادم مرگ فائز رہیں۔

"منٹو کے افسانوں میں عورت" (وزیر آغا) مضمون نگار کے آرکی ٹائپل اور بین العلومی تنقیدی اسلوب میں لکھا گیا مقالہ ہے جس میں دہرائے گئے موضوع کو فاضل مضمون نگار نے پروٹو ٹائپ "آزادیٔ نسواں کی تحریک کا الٹا روپ، متوازی ریاست (جنسی سیاست کے پس منظر میں)، پتی پوجا، مادری اور پدری نظام، کردار کی ظاہری اور مخفی ساختیں اور یک زمانی اور دو زمانی رویے وغیرہ اصطلاحات اور علمی تصورات کے تناظر میں (بعض مقامات پر) عصمت اور منٹو کے نسوانی کرداروں کے تقابل میں پیش کیا ہے، اور اس کا نتیجہ منٹو کی نسوانی کردار نگاری کی مجتمع الضدین صورت میں ظاہر ہوتا ہے کہ جو آزاد منش، باغی اور کچھ کر گزرنے والی عورت منٹو اپنے افسانوں میں پیش کرنا چاہتا تھا، اس کی بجائے اس کے نسوانی کردار معصوم، مظلوم، ممتا بھرے اور پتی پوجا کے خواہش مند ظاہر ہوتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر ایک طرف طبع آزمائی' یعنی
شمیم احمد کا مضمون "قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول" غالباً پہلا تنقیدی اقدام ہے جو ان کی اشاعت کے عرصہ
بعد سامنے آیا ہے۔ آپ نے اپنے اداریے میں لکھا ہے کہ یہ مضمون ان ناولوں کی فنی حیثیت سے زیادہ بحث
نہیں کرتا بلکہ تہذیبی زاویۂ نظر اور تاریخ کے طبقاتی مطالعے تک محدود ہے تو آپ کا یہ خیال کچھ غلط تو نہیں مگر
ہماری تنقید نے جس طرح اقبال کو محض اسلامی فلسفی کا مقام دے رکھا ہے اسی طرح قرۃ العین حیدر پر بھی بالعموم
تاریخی اور تہذیبی زاویوں ہی سے لکھتے رہنا ایک قسم کی روایت بن گیا ہے جس کی عمدہ مثال شمیم احمد کے اس مضمون
کو بھی سمجھنا چاہیے'۔ ویسے اداریے میں آپ کے نکات اس مطالعے کے متقاضی ہیں کہ ناول نگاری کے فن کے پس منظر میں
بھی محترمہ مصنفہ کا مطالعہ کیا جائے (شمیم احمد کے مضمون میں ایسے چند مقامات آتے ضرور ہیں)

"شعر شور انگیز" (ابوالکلام قاسمی) "شعر شور انگیز" (شمس الرحمٰن فاروقی) پر اچھا تبصرہ ہے
اور کافی توجہ سے لکھا گیا ہے۔

"قومی ادب" پر صلاح الدین محمود کے خیالات قوم، ملت، اسلام اور ہند پاک مشترکہ تہذیب کے
موضوعات پر محیط ہیں اور اکثر اصحاب اس موضوع پر پہلے بھی لکھ چکے ہیں۔ ان میں جو انتہا پسند ہیں وہ صرف ہندستانی
تہذیب یا صرف پاکستانی تہذیب کے نمائندے بن جاتے ہیں، بہت کم ایسے ہیں، وزیر آغا، انتظار حسین اور صلاح الدین
محمود وغیرہ کی طرح جو وید اور قرآن، گنگا اور فرات، الف لیلہ اور بیتال کتھا، رابعہ بصری اور میرا بائی'
وغیرہ وغیرہ کے تہذیبی اور انسانی عوامل کے باہم دیگر ادغام اور انضمام پر زور دیتے اور بقائے باہمی کے
حامل ہیں۔ اس مقالے میں صلاح الدین محمود نے (شاعرانہ طور پر سہی) مسلمان فنکاروں کو ایک راہ سجھانے کی کوشش
کی ہے لیکن آپ بتائیں کہ یہ راہ کہاں تک قابلِ عمل ہے اور کیا ایسا پلیٹ فارم ہند و پاک میں موجود اور سرگرم عمل
نہیں؟ اس پلیٹ فارم سے آنے والی آوازوں پر کتنے کان لگے ہوئے ہیں، یہاں بھی اور وہاں بھی؟ (آپ کے یعنی
مدیر "سوغات" کے ذہن کی عکاسی اس تعلق سے کیا ص۱۳ پر دیے گئے اقتباس سے ہوتی ہے "اسلام طبیعت کی
آنچ کو نہیں روکتا"؟ یا پھر آپ "گردشِ رنگِ چمن" کے صوفی صاحب "کے بیان کو ناول ہی میں کافی سمجھتے' اور
قرۃ العین حیدر کی طرح دور کے تماشائی' ہیں؟)

"سائل" (جمیل الدین عالی) ایک عمدہ سوانحی خاکہ ہے۔

"سوغات" کی پہلی کتاب پر شمس الرحمٰن فاروقی، نیر مسعود اور عرفان صدیقی کی گفتگو "سوغات"

،تاریخی سفر کے تسلسل کا بیان بن گئی ہے جس میں نہ صرف "سوغات" بلکہ اس کے مدیر کی شخصیت اور ادبی حیثیت بنہ
ں تعارفی مباحث آگئے ہیں۔ ویسے "سوغات" کی پہلی اشاعت پر اس گفتگو میں خاص تبصرے بہتر قارئین کے
ہ تبصرے ہیں جو "بازگشت" میں شائع کیے گئے ہیں۔ قارئین کے تبصرے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مضمون
فینی کو کیسے نہ پڑھیں" (مطبوعہ "سوغات" ۱) پر بھی خاصے کی چیزیں ہیں جن میں سے بعض کی آرا محض
صطلاحوں سے کھیلنے کے مترادف کہی جا سکتی ہیں اور بعض درحال نہیں جانتے کہ ساختیات اور پس ساختیات کن چڑیوں
،نام ہیں۔ ادبی تخلیق کی تفہیم و تشریح، اگرچہ عمل واقعی اس کے لیے ضروری ہے، بالعموم تنقید کے ادبی اصولوں کے
اظر میں کوئی کمی کی جاتی ہے لیکن ناگزیر صورتوں میں ادبی تنقید کو بعض غیر ادبی اصولوں کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے اور وہ فلسفہ و نفسیات
رمعاشیات، سماجیات اور لسانیات وغیرہ تک اپنی کارکردگی کو وسیع کرتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کا مضمون ادبی تخلیق کو اسلوبیات اور معنیات وغیرہ کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش ہے
پونکہ ان کا یہ مقالہ ان کی کسی کتاب کا حصہ ہے اس لیے ساختیات اور پس ساختیات کا تعارف کتاب میں کسی مقام
زور ہوگا (اس مقالے میں کہیں نہیں) جسے ادبی تنقید کو ایک مخصوص نظری اور علمی زاویے سے دیکھنے کی مثال کہا
سکتا ہے اور ایسی کوششیں یقیناً اردو ادب کی ترقی اور بقا کے لیے ضروری ہیں۔

بلراج کومل کی نظم "جواز" پر تینوں تبصرے وزیر آغا، اختر الایمان اور محمود ایاز کے مزے دار ہیں۔

بلراج کومل ہی کا مضمون "اعتراف" "سوغات" (کتاب اوّل) کے اداریے سے کچھ تائید کر
،دو شاعری کی زوال کی صورت حال پر ایک کمزور مضمون ہے اور کسی طرح نہیں کھلتا کہ اداریے کے اقتباس سے
خوذ نتائج کس طرح فاضل مضمون نگار کے اعتراف کی بنیاد بنتے ہیں۔ اس اقتباس کے بغیر اگر یہ مضمون لکھا جاتا تو
شاید اپنے تضادات کے باوجود اس کی اپنی ایک حیثیت ہوتی۔

"آبِ گم ـــــ ایک تاثر" (آل احمد سرور) مشتاق احمد یوسفی کے فن کے تناظر میں مزاح،
طنز اور ظرافت کی تفسیر و تشریح ہے۔

آصف فرخی کے افسانے، ان کے مضامین اور ان سے نیر مسعود اور انیس اشفاق کی گفتگو "سوغات"
۲ کا حاصل غزل حصہ ہے اور فرخی کے فن پر قمر احسن کے مضمون کو بھی اس حاصل کا ایک جز کہنا مناسب ہے۔

تبصرے اس شمارے کے مفصل اور تجزیاتی ہونے کے سبب بڑی حد تک تنقید کے ذیل میں آجاتے
ہیں۔

بلراج کومل نے اپنے مضمون "اعتراف" میں اردو شاعری کی زوال پذیری کا جائزہ لیتے ہوئے

قرۃ العین حیدر کے ناولوں "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر یک طرفہ طبع آزمائی' یعنی شمیم احمد کا مضمون "قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول" غالباً پہلا تنقیدی اقدام ہے جو ان کی اشاعت کے عرصہ بعد سامنے آیا ہے۔ آپ نے اپنے اداریے میں لکھا ہے کہ یہ مضمون ان ناولوں کی فنی حیثیت سے زیادہ بحث نہیں کرتا بلکہ تہذیبی زاویۂ نظر اور تاریخ کے طبقاتی مطالعے تک محدود ہے تو آپ کا یہ خیال کچھ غلط تو نہیں مگر ہماری تنقید نے جس طرح اقبال کو محض اسلامی فلسفی کا مقام دے رکھا ہے اسی طرح قرۃ العین حیدر پر بھی بالعموم تاریخی اور تہذیبی زاویوں ہی سے لکھتے رہنا ایک قسم کی روایت بن گیا ہے جس کی عمدہ مثال شمیم احمد کے اس مضمون کو بھی سمجھنا چاہیے'۔ ویسے اداریے میں آپ کے نکات اس مطالعے کے متقاضی ہیں کہ ناول نگاری کے فن کے پس منظر میں بھی محترمہ مصنفہ کا مطالعہ کیا جائے (شمیم احمد کے مضمون میں ایسے چند مقامات آتے ضرور ہیں)

"شعر شور انگیز" (ابوالکلام قاسمی) "شعر شور انگیز" (شمس الرحمٰن فاروقی) پر اچھا تبصرہ ہے اور کافی توجہ سے لکھا گیا ہے۔

"قومی ادب" پر صلاح الدین محمود کے خیالات قوم' ملت' اسلام اور ہند پاک مشترکہ تہذیب کے موضوعات پر محیط ہیں اور اکثر اصحاب اس موضوع پر پہلے بھی لکھ چکے ہیں۔ ان میں تو انتہا پسند ہیں وہ صرف ہندستانی تہذیب یا صرف پاکستانی تہذیب کے نمائندے بن جاتے ہیں' بہت کم ایسے ہیں' وزیر آغا' انتظار حسین اور صلاح الدین محمود وغیرہ کی طرح جو وید اور قرآن' گنگا اور فرات' الف لیلہ اور بیتال کتھا' رابعہ بصری اور میرا بائی' وغیرہ وغیرہ کے تہذیبی اور انسانی عوامل کے باہم دیگر ادغام اور انضمام پر زور دیتے اور بقائے باہمی کے حامل ہیں۔ اس مقالے میں صلاح الدین محمود نے (شاعرانہ طور پر ہی سہی) مسلمان فنکاروں کو ایک راہ دکھانے کی کوشش کی ہے لیکن آپ بتائیں کہ یہ راہ کہاں تک قابلِ عمل ہے اور کیا ایسا پلیٹ فارم ہندو پاک میں موجود اور سرگرمِ عمل نہیں؟ اس پلیٹ فارم سے آنے والی آوازوں پر کتنے کان لگے ہوئے ہیں' یہاں بھی اور وہاں بھی؟ (آپ کے یعنی مدیر "سوغات" کے ذہن کی عکاسی اس تعلق سے کیا ص۱۳ پر دیئے گئے اقتباس سے ہوتی ہے "اسلام طبیعت کی آنچ کو نہیں روکتا"؟ یا پھر آپ "گردشِ رنگِ چمن" کے صوفی صاحب "کے بیان کو ناول ہی میں کافی سمجھتے' اور قرۃ العین حیدر کی طرح دور کے تماشائی' ہیں؟)

"سائل" (جمیل الدین عالی) ایک عمدہ سوانحی خاکہ ہے۔

"سوغات" کی پہلی کتاب پر شمس الرحمٰن فاروقی' نیر مسعود اور عرفان صدیقی کی گفتگو "سوغات"

کے تاریخی سفر کے تسلسل کا بیان بن گئی ہے جس میں نہ صرف "سوغات" بلکہ اس کے مدیر کی شخصیت اور ادبی حیثیت بھی تعارفی مباحث آگئے ہیں۔ ویسے "سوغات" کی پہلی اشاعت پر اس گفتگو میں خاص تجربے بہتر قارئین کے وہ تبصرے ہیں جو "بازگشت" میں شائع کیے گئے ہیں۔ قارئین کے تبصرے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مضمون

"فیض کو کیسے نہ پڑھیں" (مطبوعہ "سوغات" ۱) پر بھی خاصے کی چیزیں ہیں جن میں سے بعض کی آرا محض اصطلاحوں سے کھیلنے کے مترادف کہی جا سکتی ہیں اور بعض دراصل نہیں جانتے کہ ساختیات اور پس ساختیات کن چڑیوں کے نام ہیں۔ ادبی تخلیق کی تفہیم و تشریح، اگرچہ عمل واقعی اس کے لیے ضروری ہے، بالعموم تنقید کے ادبی اصولوں کے تناظر میں کوئی کمی کی جاتی ہے لیکن ناگزیر صورتوں میں ادبی تنقید کو بعض غیر ادبی اصولوں کی طرف بھی رجوع کرنا پڑتا ہے اور وہ فلسفہ و نفسیات نیز معاشیات، سماجیات اور لسانیات وغیرہ تک اپنی کارکردگی کو وسیع کرتی ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کا مضمون ادبی تخلیق کو اسلوبیات اور معنیات وغیرہ کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش ہے (چونکہ ان کا یہ مقالہ ان کی کسی کتاب کا حصہ ہے اس لیے ساختیات اور پس ساختیات کا تعارف کتاب میں کسی مقام پر ضرور ہوگا، اس مقالے میں کہیں نہیں) جسے ادبی تنقید کو ایک مخصوص نظری اور علمی زاویے سے دیکھنے کی مثال کہا جا سکتا ہے اور ایسی کوششیں یقیناً اردو ادب کی ترقی اور بقا کے لیے ضروری ہیں۔

بلراج کومل کی نظم "جواز" پر تینوں تبصرے وزیر آغا، اختر الایمان اور محمود ایاز کے مزے دار ہیں۔

بلراج کومل ہی کا مضمون "اعتراف" "سوغات" (کتاب اول) کے اداریے سے کچھ باتیں لے کر اردو شاعری کی زوال کی صورت حال پر ایک کمزور مضمون ہے اور کسی طرح نہیں کھلتا کہ اداریے کے اقتباس سے ماخوذ نتائج کس طرح فاضل مضمون نگار کے اعتراف کی بنیاد بنتے ہیں۔ اس اقتباس کے بغیر اگر یہ مضمون لکھا جاتا تو شاید اپنے تضادات کے باوجود اس کی اپنی ایک حیثیت ہوتی۔

"آبِ گم — ایک تاثر" (آل احمد سرور) مشتاق احمد یوسفی کے فن کے تناظر میں مزاح، طنز اور ظرافت کی تفسیر و تشریح ہے۔

آصف فرخی کے افسانے، ان کے مضامین اور ان سے نیر مسعود اور انیس اشفاق کی گفتگو "سوغات" ۲ کا حاصل غزل حصہ ہے اور فرخی کے فن پر قمر احسن کے مضمون کو بھی اس حاصل کا ایک جز کہنا مناسب ہے۔ تبصرے اس شمارے کے مفصل اور تجزیاتی ہونے کے سبب بڑی حد تک تنقید کی ذیل میں آجاتے ہیں۔

بلراج کومل نے اپنے مضمون "اعتراف" میں اردو شاعری کی زوال پذیری کا جائزہ لیتے ہوئے

کہاہے کہ نئی غزل کی روایت زوال کا شکار ہے جبکہ نئی نظم کے شعبے میں ایسی کوئی صورت حال نہیں پائی جاتی
"سوغات" کے زیرِ نظر شمارے میں شامل شعری تخلیقات کوپل جی کے مفروضے کو قطعی الٹ دینے والی ہیں۔
ان میں شان الحق حقی کی غزل کے علاوہ (جو کوپل جی کی زوال پذیر غزل کی نمائندہ ہے) کسی شاعر کی غزل پر
زوال کے آثار نظر نہیں آتے، البتہ شفیق فاطمہ شعریٰ، قاضی سلیم اور صلاح الدین پرویز کی نظموں کے علاوہ
تقریباً تمام شاعروں کی نظمیں کوپل جی کے دریافتہ وصف کی حامل ہیں۔ صلاح الدین محمود کی نظمیں ان کے نئی لسانی
تشکیل کے اصول کی پابند نظر آتی ہیں اور اقبال کرشن کی نظم "خدا کا التوا" کے مواد پر بہت کچھ کہا جا سکتا
ہے لیکن چونکہ آپ (شاعر موصوف) عرصۂ حشر میں خدا کے متعلق انصاف کا مشاہدہ کرنے کے بعد ہی اس کے
وجود کو تسلیم کرنے کی ٹھان چکے ہیں تو آپ کے آگے بین بجانا بے سود ہی ہوگا۔"

سلیم شہزاد

یکم جولائی ۱۹۷۲ء

"سوغات" میں سب سے پہلے پطرس کا مضمون پڑھا۔ جب یہ "ساقی" میں چھپا تھا
تو میں نے پڑھا تھا۔ دھندلا سا خیال ہے کہ "ساقی" میں اس مضمون کے ساتھ بخاری کی تصویر بھی چھپی تھی، اس
زمانے میں "ساقی" کے صفحات نے میری نظموں کو جگہ دینا شروع کر دی تھی۔ ابوالکلام قاسمی کا مضمون "شعرِ شور انگیز"
کے کسی حد تک تفصیلی مطالعے کی کوشش ہے۔ مطالعہ نہیں۔ کوشش، اس وجہ سے کہ زاویہ بہت چھوٹا ہے۔ میں یہ
نہیں کہتا کہ ناقد کا رویّہ معاندانہ ہونا چاہیے۔ معاندانہ رویّہ منفی ہوتا ہے۔ توصیفی رویّہ بھی کچھ بہت زیادہ مثبت
نہیں ہوتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ایک اہم کام کیا ہے۔ ان کی محنت کی داد اسی وقت دی جا سکتی ہے جب ہر
جہت سے کتاب کی دونوں جلدوں کا جائزہ لیا جائے (تیسری جلد ابھی شائع ہونا ہے)۔ قاسمی اس کے اہل ہیں،
اور ایسا کر سکتے تھے، انہوں نے ایسا کیا نہیں۔ وہ جسے آہنگِ میر یا بحرِ میر کہا جاتا ہے (سولہ رکنی متقارب
اثرم، مقبوض محذوف/مقصور) اس کے تعین میں شمس الرحمٰن فاروقی سے افسوسناک تسامح ہوا ہے۔ یہ آہنگ
شاہ مبارک آبرو کے یہاں بھی ہے۔ اس کی شناخت میں (میر کے سلسلے میں) گیان چند جین سے بھی تسامح ہوا تھا۔
میں نے اس کے بارے میں کسی قدر تفصیل سے لکھا، اور یہ مضمون پچھلے سال فروری میں دلی کے ایک ماہنامے میں شائع
ہوا تھا۔ شعرِ شور انگیز میں اس موضوع پر ایک باب ہے، لیکن قاسمی نے اسے پرکھنے کی کوشش نہیں کی۔ آہنگ

کو کچھ بغیر، اور صحیح آہنگ میں پڑھے بغیر شعر کی نہ تو تفہیم ممکن ہے، اور نہ تنقید۔ اُن لوگوں کے لیے کوا اور بھی
نزاکتیں ہیں، جن کا نظریہ یہ ہے کہ آہنگ معنی کا جزو ہے، اور معنی کے رکھوالے آہنگ سے چھوٹتے ہیں۔ اس
عہد کے غالب کے مرتبین نے اپنے نسخوں میں غالب کے شعر ساقط الوزن لکھے ہیں، اور معتقد اقبال شناس آنکھوں
میں آنکھیں ڈال کر ایک چھپائے بغیر غلط املا نقوں کے ساتھ اقبال کے شعر سمیناروں میں پڑھتے ہیں۔ شعر میں نئے
معنی کے امکانات پر غور کرنے سے زیادہ اہم اندیشہ یہ ہے کہ میر شناسوں کی ایک برساتی نسل پیدا ہوگی، جو کلام میر
کے بجائے شور شور انگیز سے استفادہ کرے گی، اور اپنے مضامین سے طلبہ کو استفادہ کرائے گی۔ ظاہر ہے شمس الرحمٰن فاروقی
اس کے لیے اس طرح ذمے دار نہیں ہوں گے، جس طرح اردو ادب کو ساختیات/پس ساختیات کی اذیت میں مبتلا
کرنے والے۔ وہاب اشرفی اور نارنگ کو ساختیات ایک ساتھ ہی ہوئی تھی (وہاب کو اگر کچھ پہلے نہیں تو) غالب
انسٹی ٹیوٹ کے ایک سمینار میں، پچھلے سال، وہاب نے ۴۵ منٹ کا ایک مقالہ پڑھا جس میں

JACQUES DERRIDA • DANNY ANDERSON • IMRE SALUSINSZKY

BARBARA JOHNSON اور G. DOUGLAS ATKINS وغیرہ کے خیالات سے استفادہ کرتے

ہوئے اس بات پر زور دیا کہ کلام غالب کے مفاہیم بند نہیں کھلے ہوئے ہیں، اور ساختیات کی روشنی میں نئے مفاہیم
سامنے آئیں گے۔ ایک مخلص اور بزرگ دوست نے جو مجلس صدارت کے رکن تھے چشم و ابرو سے اشارہ کیا جو صاحب نظامت
کر رہے تھے انہوں نے مجھے اظہار خیال کے لیے طلب کیا۔ میرے پاس کہنے کو تھا ہی کیا، بہر کیف تعمیل حکم میں گیا، اور عرض
کیا کہ مقالہ میرے سر پر سے گذر گیا ہے، کیونکہ اس میں کلام غالب سے ایک بھی مثال نہیں دی گئی ہے۔ میں فاضل
مقالہ نگار سے گذارش کرنا چاہتا ہوں کہ غالب کے کوئی چار مشکل اور چار آسان شعروں کے نئے مفاہیم اس نظریے
کی روشنی میں بیان فرمائیں، جسے وہ اور کچھ اور فاضل نقاد ساختیات کہتے ہیں۔ فاضل مقالہ نگار نے معذوری کا
اظہار کیا کہ وہ ایسا نہیں کر سکتے، گذارش کی گئی کہ غالب کے صرف ایک شعر، کسی بھی شعر کی ساختیاتی تفہیم و تشریح
کی جائے۔ موصوف نے پھر معذوری کا اظہار فرمایا۔ اور بات وہیں ختم ہوگئی۔ ہمارے یہاں اب ساختیات، پس ساختیات
اور ردِ تشکیل وغیرہ وغیرہ درآمد کرنے پر کچھ لوگ تلے ہوئے ہیں۔ کچھ لوگ ترجمہ کرکے، اور اکثر نادرست ترجمہ کرکے
اردو میں چلانے کی کوشش کرتے ہیں۔ STRUCTURALISM کا تعلق دراصل توضیحی لسانیات کے دو حصوں سے
ہے۔ نحویات یعنی SYNTAX اور معنیات یعنی SEMANTICS سے۔ ستم ظریفوں نے (بلکہ صرف
ظریفوں نے) لسانیات کی بے اثر ادبی تنقید کو پہنانے کی کوشش میں اشکال اور ابہام کے سماں ستارے اس میں

جانچنے کی کوشش کی کہ علم یا معنی کٹی ہوئی پتنگ کی طرح ہیں، بے مرکز ہیں، عدم قطعیت کا شکار ہیں کیونکہ یہ پروردہ ہیں زبان کی پُر افتراق اور مبنی بر تضاد ماہیت اور نوعیت کے۔ اور یہ کہ معنی مسلسل گردش میں ہے۔ التوا میں رہنا اس کی تقدیر ہے۔ یعنی معنی و مفہوم بے اصل بے حقیقت ہیں۔ یہ ہے لب لباب جناب دریدا کے نظریے کا، جس کے سب سے بڑے علمبردار گوپی چند نارنگ ہیں۔ یہ دریدا فکری اردو کو راس نہیں۔ ایڈیٹر "سوغات" کو نارنگ نے جو خط نصیر صدیقی کے مضمون کے بارے میں لکھا ہے ص ۱۶۰-۱۶۱ سے یہ جملے بڑے معنی خیز ہیں، اگرچہ معنی التوا ہی میں ہوں گے:۔

"اس اللہ کے نیک بندے نے (اللہ کے اس نیک بندے نے نہیں!) صاف صاف دو جگہ لکھا ہے کہ ساختیات اس کی سمجھ سے باہر ہے، اور وہ صرف ایک کتاب کو سامنے رکھ کر مضمون لکھ رہا ہے۔ آپ نے اس مضمون پر صاد کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ مضمون بھی ویسا ہی ہے، جیسا (کذا؟) اس موضوع پر دوسرے مضمون چھپتے رہتے ہیں فیضی کا **مصرعہ** یاد آتا ہے "سخن فہمی عالم بالا معلوم شد"۔!

یہ مصرعہ ہے؟ آہنگ، شعر کی جمالیات کا حصّہ ہے، اور شعر کی "ساختیات" کا بھی۔ نارنگ کو شعر کی جمالیات سے کتنا مس ہے، یہ ہر وہ اردو والا جانتا ہے، جو کلام موزوں اور نثر کے فرق سے واقف ہے، اس پر بھی وہ ساختیات کے منقولات کے ترجمے، بقولِ خود، "ایجادِ بندہ" کے اضافے کے بغیر کر کے، اردو شاعری کو تنقید کے نئے شیشوں میں اتارنا چاہیں تو کون دم مار سکتا ہے!

اقبال کرشن کا خط نہ بھی پڑھتا تو "سوغات" کے پہلے شمارے کی فرمائش کرتا۔ اگر کوئی کاپی ہو، تو بھجوا دو۔"

تمہارا

کمال احمد صدیقی

۲، جولائی ۹۲ء

"میرے خیال میں نارنگ کا یہ مضمون NON-ISSUE ہے۔ اور اس بڑھویں جشن "سوغات" کے شایانِ شان نہیں۔ وہ نظم بھی عام سی ہے جس کے مفہوم سے ادب کا معمولی طالب علم اور عام قاری بھی واقف ہے۔ اگر فیض ہی کی کسی زیادہ معنویت کی حامل نظم مثلاً ... "تیری سمندر آنکھوں میں ..." یا "یہ رات اس درد کا شجر ہے""

یا ''روشنیوں کے شہر'' وغیرہ کا تجزیہ کیا جاتا تو ایک بات بھی تھی' دوسری بات یہ ہے معتبر تنقید کئی ہو سکتی ہے
اور شاعری کے اپنے پس منظر میں کسی ایک نظریہ کی اطلاقی تنقید یک طرفہ ہی ہو سکتی ہے۔ زیادہ سے زیادہ ...
اگر نظریاتی تنقید ہی نقاد کا مطمح نظر ہو تو پھر ترقی پسند تنقید یا مارکسی تنقید پر پچھلے تیس سال سے حملے کیوں ہو رہے
ہیں؟ مختلف نظریہ ہائے تنقید تو نقاد کا ذہنی تناظر ہوتے ہیں' اس کا موقف نہیں۔ مختلف نقادوں کے مباحث
سے بھی یہ بات سامنے آئی کہ نارنگ کا یہ تجزیہ (یا تنقید؟) تحصیلِ حاصل ہے۔ اس سلسلے میں وزیر آغا' شمیم حنفی
اور قمر رئیس نے بعض اچھے نکتے پیدا کیے ہیں۔ ان حضرات کی کئی باتوں سے مجھے کلی اتفاق ہے۔

اس سنجیدہ اور معیاری جریدے کے صفحات پر ادبی مباحث کا یہ سلسلہ بہت مفید اور معنی خیز ہو سکتا
ہے جس کی ابتداء آپ نے کی ہے۔ بشرطیکہ وہ ISSUES اہم ہوں۔ اس وقت اردو۔ ادبی و سیاسی مسائل
سے دوچار ہے۔ اردو والوں نے فن کو تجارت' اور ادب کو اقتدار کا ذریعہ بنا لیا ہے۔ اکادمیوں اور سیاسی اداروں
نے فروغ اردو کے نام پر سیاسی دکانیں کھول لی ہیں۔ گروہ بندی عام ہے۔ فنکار کی ادبی حیثیت کوئی معنی نہیں رکھتی
اگر اس کے ہاتھ میں اقتدار کی کنجی نہ ہو' اردو کا دیس نکالا مکمل ہوتا جا رہا ہے۔ ایسے ہی خارجی اسباب کی بنا پر شعر و ادب
کا معیار گر رہا ہے۔ اگر اچھا ادب خال خال تخلیق ہوتا بھی ہے تو اسی غبار میں دب جاتا ہے۔ اس طرح کے
BURNING مسائل پر مباحث کا آغاز کیجئے۔ "تحریری سیمنار" کیجئے۔ اہلِ قلم کو دعوتِ فکر دیجئے۔ (بلکہ دعوتِ
سرزنشِ ضمیر بھی دیجئے) کہ یہ اردو زبان و ادب کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔

''سوغات'' کی پہلی کتاب' پر ایک گفتگو'' البتہ ایک معنی خیز بحث ہے جس کی نمایاں طور پر ادبی
حیثیت ہے۔ اب رہا پس ساختیات اور ردِ تشکیل وغیرہ کا مسئلہ۔ میں اس کے بخیے ادھیڑنے کی کوشش
نہیں کروں گی کہ یہ نہ میرا مقصد ہے نہ یہ نظریہ میرا SPECIALIZATION۔ البتہ چند موٹی باتیں زیرِ بحث
لاکر اہلِ نظر سے یہ سوال کروں گی کہ ہم اہلِ مشرق (خصوصاً اردو والے) مغرب کے فیشن زدہ فارمولوں' نامانوس
اصطلاحوں' اور گنجلک نظریوں سے آخر کیوں مرعوب ہوں؟ رولاں بارتھ اور دریدا سے پہلے بھی مشرق میں
اہلِ نظر گذرے ہیں۔

ردِ تشکیل کے بنیادی نکات کی اہمیت آخر ہے کیا؟ یا ان میں کون سی نئی اور چونکا دینے والی بات ہے؟ مثلاً
متن اور قاری (یا قرأت) کے مسئلے کو لیجئے۔ اردو ادبیات میں متن کی اہمیت تو ہمیشہ ہی رہی ہے ورنہ میر و غالب
کی وہ سینکڑوں شرحیں کس حساب میں رہیں گی؟ لیکن متن" TEXT "سے" CONTEXT " کو کلیتاً علاحدہ

کرنے میں کیا حکمت ہے؟ CONTEXT، تناظر یا پس منظر تو زمانی، مکانی اور انفرادی معنویت کا سرچشمہ
ہے۔ زمانی تناظر نکال دیجیے۔ تو کیا ہم ولی دکنی اور ن م راشد کی شاعری کی تنقید کے لیے ایک ہی پیمانہ روا
رکھیں گے، اس صورت میں کیا ولی دکنی کی شاعری سے انصاف کرنا ممکن ہے؟ رد تشکیل والے "شاعر کے عندیے
اور" انفرادی تناظر" سے بھی سروکار رکھنا گناہ سمجھتے ہیں۔ مانا کہ اچھی شاعری میں شعر کی معنویت اکثر شاعر کے
خیال سے آگے نکل جاتی ہے۔ لیکن اس میں دو باتیں محل نظر ہیں، اول تو یہ کہ وہ ذو معنی، یا تہہ دار معنویت کا حامل خیال آتا
کہاں سے ہے۔ اس کے سوتے شاعر ہی کے فکر و تخیل سے تو پھوٹتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ شاعری خالصتاً شعوری اور
دانشورانہ عمل نہیں۔ اس میں ماورائے شعور و دانش کی کارکردگی بھی اتنی ہی ناگزیر ہے۔ عقل و وجدان، اور
فکر و تخیل لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ لہٰذا "عندیہ" کا سوال اٹھانا کہاں تک جائز ہے! رہا انفرا
تناظر۔ یا شاعر کی مجموعی شخصیت یا زندگی سے اس کے ذہنی، جذباتی اور روحانی رشتے کا مسئلہ .... تو اس کے اخرا
کا سوال ہی کیا ہے، شاعری فرد کی پوری شخصیت کے تمام تر علم و عرفان کا ہی پرتو۔ تو ہوتی ہے۔ اگر انفرادی تناظر کو
نظر انداز نہ کر دیا جائے، یا بقول ردِ تشکیل کے علمبرداروں کے "شاعرانہ عندیے کو" تو پھر نہ صرف میر انیس،
اقبال اور فیض، بلکہ ملٹن اور گوئٹے کی شاعری کا بھی معتد بہ حصہ اپنی معنویت کھو دے گا۔ اپنے سیاق و سبا
سے کٹ کر تو انسان کی جڑیں بھی ہل جاتی ہیں۔ یہ نظریہ GESTALT PSYCHOLOGY کے بنیادی نکتے
کی مکمل نفی ہے۔ دریدا کے INTER-TEXTUALITY کے تصور پر سر دھننے سے پہلے ہم شعر یا شاعری کی
ذو معنویت، کثیر الجہتی، مضمون آفرینی وغیرہ کے تصورات سے لاعلم نہیں تھے۔

ایک اور اصطلاحی موشگافی یہ کی جاتی ہے کہ معنی معلق ہوتے ہیں (یعنی چہ؟) اصطلاح اس کے
لیے DIFFERANCE (A سے) کی ایجاد کی گئی۔ مطلب کچھ اس قسم کا ہے کہ قاری جس شعر یا نظم میں!
معنی چاہے رکھ دے۔ معنی بالذات نہیں ہوتے وغیرہ۔ یہ ادعا خطرناک ہے۔ اس سے کوئی سیاسی کام بھی لیا
جا سکتا ہے۔ سامراجی قوتیں تیسری دنیا کے تئیں صرف سیاست اور معاشیات سے نہیں بلکہ ان کی تہذیب سے
بھی سروکار رکھتی ہیں، کل جس کا دل چاہے ہمارے اشعار میں کوئی بھی معنی رکھ دے۔ میر کو خودکشی کا مبلغ ثا
کر دے۔ غالب کا سامراج کا نظریہ یا کچھ بھی۔ ایک صاحب نے تو نئی نئی فرائیڈین نفسیات پڑھ کر اپنے
ایک طویل مقالے میں غالب کو MANIC-DEPRESSIVE ثابت کر ہی دیا تھا..... دوسری طرف ا
معنی کے معلق ہونے سے ہم اتنا ہی مطلب سمجھیں کہ اچھی اور بڑی شاعری تہہ دار ہوتی ہے اور اس میں نئے

نکتے نکالنے کا امکان رہتا ہے تو یہ کون سی نئی بات ہے؟ اردو ادب میں اس امکان سے صرفِ نظر کب کیا گیا۔ تہہ داری تو ہمیشہ ہی اچھی شاعری کا وصفِ خاص مانی جاتی رہی ہے۔

دریدا نے ایک اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ ان کے لفظ کی زیادہ (یا بہت) اہمیت ہے جس کے لیے "خاموشی بولتی ہے" کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔۔۔۔ کیا اردو فارسی شعر و ادب کے ضمن میں محذوف کا تصور اتنا ہی قدیم نہیں جتنی ان ادبیات کی تاریخ ہے؟ محذوف الفاظ، محذوف معانی، ابہام، ایمائیت، رمزیت، اشاریت۔ ان کے الفاظ کی معنویت، کیا ہمارے پیمانہ نقد و نظر کا اٹوٹ حصہ نہیں؟ اس میں نئی بات کون سی ہے! یہی حال لاشعوری محرکات کی پذیرائی کا ہے۔ خواہ آپ اسے اندر کی آواز کہہ لیجیے یا غیب کی آواز (آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں) تخلیق کی نفسیات کا تو یہ حرفِ اوّل ہے اور دوستیوفسکی جیسے فنکار اس کی کرشمہ سازی سے ہمیں بہت پہلے مسحور کر چکے ہیں، یہ جاننے کے لیے بھی ہمیں ردِ تشکیل کے گنجلک نظریے کی ضرورت نہیں۔

میں نے اپنے تاثرات، ردِ تشکیل اور پس ساختیات کے عام قاری کی حیثیت سے بیان کیے ہیں۔

"سوغات" کے دوسرے مشمولات میں

آصف فرخی کا ایک مضمون نصوح والا پسند آیا۔ یہ گوشہ بھی خوب ہے۔ قرۃ العین کے ناولوں پر شمیم احمد کا تبصرہ اچھا ہے۔ اگرچہ ان میں زمانی تعلق تلاش کرنا دور از کار کوشش ہے۔ عرفان صدیقی کا یہ شعر کتنا معنی خیز ہے ؎

اور اک جست میں دیوار سے ٹکرائے گا سر
قید پھر قید ہے، زنجیر کی وسعت پہ نہ جاؤ

عرفان صدیقی کی غزلیں اچھی ہیں مگر ان کی پچھلے شمارے میں شامل غزلوں کے مقابلے کی نہیں۔ اپنے تبصرے میں (آوارگی پر) آپ نے محمد عمر میمن کی کتاب کے تعارف کا جو اقتباس پیش کیا ہے، اس کا ہر لفظ اور ہر خیال جاندار ہے سچا اور کھرا ہے۔ اور ہمارے موجودہ معاشرے کے زوال کا آئینہ ہے۔ "سوغات" یقیناً ایک معیاری پرچہ ہے جس کو میں نے از اوّل تا آخر پڑھا اور بعض چیزوں کو ایک سے زائد بار۔ خدا کرے اس کا یہ معیار برقرار رہے۔ نظموں کا حصہ کمزور ہے۔ علاوہ وزیر آغا کی نظم، قاضی سلیم، اور اختر الایمان کی "گریز" کے (اقبال کی بازگشت کے باوجود) عرشی زادہ کی کئی نظمیں (بشرطیکہ انہیں بطور غزل پڑھا جائے)، موثر ہیں۔ بلراج کومل

کے مضمون کا تجزیاتی حصّہ بہت اچھا ہے۔"

ساجدہ زیدی

---

۳ اپریل ۹۲ء

"سوغات" مل گیا تھا۔ سب کچھ چھوڑ چھاڑ کے آج تک "سوغات" پڑھتا رہا ہوں۔ "سوغات" پڑھنے میں اتنا مزا آیا کہ بیان نہیں کرسکتا۔ عصمت پر بلراج کومل کا مضمون، سائل دہلوی پر عالی کا خاکہ "سوغات" پر خصوصی گفتگو، فیض کی نظم کا تجزیہ چودھری نعیم، آبگینہ پر سرور صاحب کا مضمون۔ بلراج کومل کی نظم پر تبصرہ اور اختر الایمان کی خود نوشت اور آپ کا اداریہ خاص طور پر پسند آئے۔"

محمد علوی۔

"" سوغات" کی دوسری کتاب گٹ اپ کے لحاظ سے زیادہ اسمارٹ ہے۔ پہلی کتاب میں جہاں ضمیر الدین احمد کے چھ افسانے دعوتِ مطالعہ دے رہے تھے، دوسری کتاب میں عرفان صدیقی کی چھ غزلیں سب پر بھاری ہیں۔ گوپی چند نارنگ صاحب کے اختلاف انگیز مضمون پر ردعمل کے اظہار میں سب سے معقول نوٹ چودھری محمد نعیم کا ہے۔ سب سے افسوسناک ردِعمل جمیل جالبی کا ہے۔ تعجب ہے کہ اردو والوں کو ایلیٹ کے افکار و آراء سے روشناس کرانے والا اتنا پڑھا لکھا آدمی ایسا تنگ نظر کہ پس ساختیات کے پیچھے صیہونیت کا ہوّا دیکھے! لاحول ولا قوۃ! صلاح الدین محمود کا مضمون اچھا ہے۔ کاش پاکستانی حکمرانوں کی ذہنیت بھی ایسی ہوتی! مشتاق احمد یوسفی پر آل احمد سرور کا مضمون بہت اچھا ہے۔ سرور صاحب کی میٹھی نثر کے کیا کہنے! تبصرہ نگاروں نے زیادہ تر "ثنا خوانی" کی ہے۔ نیر مسعود کی کتاب پر ماہرِ لسانیات ڈاکٹر گیان چند جین کے تبصرے کے پہلے پیراگراف میں کلمۂ تحدید "لیکن" کا استعمال دونوں جگہ غلط ہے۔

"سوغات" کی پہلی کتاب پر تین شرفاء کی گفتگو دلچسپ ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں پر شمیم احمد کا مضمون کمزور ہے۔ انہوں نے ناول نگار کے کرافٹ پر توجہ نہیں دی۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں زبان کی منطقی غلطیاں بہت ہیں۔ مثال کے طور پر یہ مختصر نوٹ شامل کرتا ہوں:

"آگ کا دریا" مس قرۃ العین حیدر کا نمائندہ ترین کارنامہ ہے اور ان کی ساری نیکنامی نیز بدنامی کا سرچشمہ بھی۔ اس لازوال اردو ناول میں زبان کا برتاؤ خصوصی مطالعے اور تجزیے کی دعوت

دیتاہے۔ کسی بھی مصنف کے یہاں زبان کا برتاؤ اس کی نفسیات کا بھی پتہ دیتاہے۔ چنانچہ راقم الحروف مس قرۃ العین حیدر کے پورے احترام کے ساتھ "آگ کا دریا" کی زبان کا مطالعہ پیش کرنا چاہتاہے۔
میرے پیشِ نظر ناول کا پہلا ہندستانی ایڈیشن ۱۹۸۹ء ہے اور صفحہ نمبر اسی کا دیا گیاہے۔
"راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہوچکی تھی گو اس کے اپنے پاؤں مٹی سے اٹے پڑے تھے" صفحہ ۱۳۔

یہ ناول کے باب اوّل کا دوسرا جملہ ہے۔ ابھی گوتم نیلمبر کے علاوہ کسی مرد، عورت کا ذکر نہیں آیاہے۔ اس لیے یہاں مضاف الیہ (اپنے) کا استعمال سراسر غیر ضروری ہے۔ اس کو حذف کرکے پڑھیے تو کسی طرح کی کمی نہیں محسوس ہوگی۔ آگے کا جملہ سنیے۔ "...... زمرّد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے تھے" گویا یہ پتّے زمرّد کے رنگ کے نہیں تھے بلکہ محض دکھلائی پڑ رہے تھے۔ ان دو مثالوں سے اس بات کا پتہ چلتاہے کہ قرۃ العین حیدر اپنی تحریروں کو زیادہ سے زیادہ صفحات پر پھیلانے کے لیے نحوی سطح پر جملوں کو INFLATE کرتی ہیں۔ ورنہ یہ ناول ۷۴۲ صفحات کے بجائے پانچ سو صفحات میں سما سکتا تھا۔

"..... اور برگد کے نیچے ..." صفحہ ۱۳۔ ناول میں پہلی بار برگد کے پیڑ کا ذکر آیاہے۔ لہٰذا ابھی یہ اسم نکرہ ہے۔ معرفہ نہیں۔ یہاں حرف نکرہ INDEFINITE ARTICLE ایک کا استعمال لازمی تھا۔ اسی طرح یہ فقرہ دیکھیے: "..... پیرنے میں مصروف ہوگیا" یہاں "مصروف" کا استعمال غلط ہے۔ پانی میں تیرتے وقت کسی دیگر مشغولیت کا سوال نہیں کہ یہ کہنے کا محل پیدا ہو کہ دیگر مشغولیتوں کو چھوڑ کر وہ صرف پیرنے میں مصروف ہوگیا۔ یہ جملہ بھی محلِ نظر ہے: "لڑکیوں نے سر اٹھا کر اسے دیکھا۔ دنیا کا کوئی گھاٹ پانی کی سطح سے نیچے نہیں ہوتاہے کہ گھاٹ پر بیٹھے ہوئے شخص کو پانی میں تیرتے ہوئے آدمی پر نظر ڈالنے کے لیے سر کو اوپر اٹھانے کی ضرورت پڑے۔ یہاں گردن گھما کر یا نظر پھیر کر دیکھنے کا محل ہے۔ ہاں اگر لڑکیاں سجدے میں ہوتیں تو سر اٹھانے کا محل ہوتا۔" ..... کمبل بچھا تھا جس پر رات کو وہ سوتا تھا" (صفحہ ۴۲)۔ دن کو سونے کے لیے شاید کوئی دوسرا کمبل نکال لیتا تھا؟ یہاں رات کی تخصیص کی ضرورت نہیں تھی۔ وغیرہ وغیرہ۔

اقبال کرشن۔ کلکتہ

---

۱۷ اپریل ۹۲ء

"سوغات" کا دوسرا شمارہ ملا۔ اردو ادب کے سفر میں یہ ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ کتاب پڑھ رہا ہوں اور لطف اندوز ہو رہا ہوں مجھے یقین ہے کہ تیسرا شمارہ افادیت کے اعتبار سے اور بھی اہم ہوگا۔

قطعۂ تاریخ کی اشاعت کا شکریہ۔ ایک چھوٹی سی غلطی ہوگئی ہے۔ کاتب صاحب نے ۱۸۹۰+۱۰۱ = ۱۹۹۱ء کے بجائے ۱۸۹۰+۲۱ : ۱۹۹۱ء لکھ دیا ہے۔"

عزیز تمنائی

---

۲۸ مئی ۹۲ء

"مضطر مجاز نے مغنی تبسم کی کتاب پر تبصرے میں لکھا ہے۔

"رشید احمد صدیقی نے شعرا کو دو گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک استادِ سخن کا اور دوسرا اساتذۂ سخن کا۔"

استاذ عربی کا لفظ ہے جس کی جمع اساتذہ ہے۔ استاذ کے معنی بھی استاد ہی کے ہیں۔ تو یہ جملہ ہی مہمل ہے۔ رشید صاحب نے استادانِ سخن اور امامانِ سخن کے درمیان فرق کو واضح کیا تھا، نہ کہ استادِ سخن اور اساتذۂ سخن کے درمیان۔ مضطر مجاز کو سہو ہوا ہے۔"

والسّلام نیازمند

نامی انصاری

"تازہ "سوغات" یقیناً پہلے شمارے سے صوری اور معنوی دونوں اعتبار سے بہتر ہے۔ پس ساختیات والی بحث فکر انگیز ہے۔ "گردشِ رنگِ چمن" اور "چاندنی بیگم" پر شمیم احمد کا مضمون مجھے خاصا ہلکا لگا۔ پچھلے شمارے میں مضطر مجاز نے بہت اپیل کیا تھا، اسے ریکارڈ پر لانا چاہتا ہوں۔"

عرفان صدیقی

سوغات

۵

مُدیر

محمود ایاز

معاون مدیران

خلیل مامون　　　　عزیز اللہ بیگ

پتہ:

۸۴۔ تھرڈمین، ڈیفنس کالونی، اندرانگر

بنگلور۔ ۵۶۰۰۳۸　　　　فون: ۵۸۱۹۸۶

ستمبر ۱۹۹۴ء

قیمت : اسّی رُوپے

بیرونی ممالک سے [امریکہ ۔ انگلینڈ ، کناڈا ، سعودی ، پاکستان]

بذریعہ ہوائی ڈاک دس ڈالر (امریکی) بارہ ڈالر (کنیڈین)

بذریعہ بحری ڈاک آٹھ ڈالر (امریکی) دس ڈالر (کنیڈین)

کتابت :

حافظ محمد عظمت اللہ قاسمی ۔ بنگلور

حافظ لیاقت احمد قاسمی ۔ بنگلور

کمپیوٹر کارپوریشن ۔ حیدرآباد

ایڈیٹر ، پرنٹر اور پبلشر : محمود ایاز

فہرست

مضامین

خودنوشت

غزلیں

خصوصی مطالعہ

افسانے

نظمیں

نقشِ اوّل

نئے لکھنے والوں پر بات چیت کا جو سلسلہ پچھلے دو ایک شماروں سے شروع ہوا تھا وہ اب آگے بڑھ رہا ہے ۔ انور خان نے جو خود ایک اچھے نئے افسانہ نگار ہیں (یعنی بیدی ، کرشن چندر ، کے بعد آنے والے) بمبئی کے عصری افسانے کے تناظر میں علی امام نقوی کے تازہ افسانوی مجموعے " گھٹتے بڑھتے سائے " پر بات کی ہے ۔ محسن خان کی " خواب کہانی " پر بھی انھوں نے تبصرہ لکھا ہے ۔ بازگشت کے حصے میں بھی اس پہلو سے کچھ باتیں آئی ہیں ۔ یہ سب ٹھیک ہے اور ہوتا رہنا چاہیئے لیکن اصل کام ہوگا تخلیق کے دائرے میں ۔ دیکھنا یہ ہے کہ اچھے افسانے کہاں لکھے جا رہے ہیں اور کون لکھ رہا ہے ۔ تبصرے ، تنقیدی یا توصیفی مضامین اچھی تخلیق کا بدل نہیں ہیں ۔ ان کے سہارے کوئی لکھنے والا دو قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتا ۔ یہ خیال کہ نئے لکھنے والوں کو نئے نقاد مل جائیں تو سب کچھ ٹھیک ہو جائے گا غلط فہمی پر مبنی ہے ۔ نقاد متعصب ہو سکتا ہے ، دوست نوازی سے کام لے سکتا ہے ، جوہر قابل سے چشم پوشی کر سکتا ہے لیکن پڑھنے والوں کو تو نقاد نے باندھ نہیں رکھا ہے ۔ منٹو ہوں یا عصمت ، کرشن چندر ہوں یا کوئی اور ، ان کی مقبولیت کو ترقی پسندوں کی سیاست یا تحسین باہمی کا نتیجہ قرار دینا بہت نادانی کی بات ہوگی ۔ تحسین باہمی ہوئی ، ایک دوسرے کو بانس پر چڑھایا گیا لیکن ان لوگوں کی مقبولیت کی اصل وجہ خود ان کا اپنا تخلیقی کام تھا جو قاری تک پہنچتا تھا اور اپنا حلقہ بناتا تھا ۔ آپ اچھے سے اچھے رسالے میں چھپتے رہیئے ، ایک سے زیادہ نقاد آپ کا نام اپنے مضامین میں گنواتے رہیں لیکن آپ کی گرہ میں مال نہیں ہے تو ان سب باتوں سے کچھ نہیں ہوتا ۔ کبھی فرصت ملے تو کسی لائبریری میں بیٹھ کر آج سے ساٹھ سال پہلے کے فائل کھولئے "ساقی" کے ، "ادبِ لطیف" کے ، "نیرنگ خیال" کے اور دیکھئے پہلے صفحے پر عزت و احترام سے چھپنے والے کتنے شاعر ، زندگی کی حقیقتیں فاش کرنے والے افسانہ نگار اب کہاں ہیں ۔ ان کے نام تک آپ کو نامانوس معلوم ہوں گے ۔ عذر تراشی اور رعایت طلبی کے بجائے لکھنے والوں کو

ایمانداری سے اپنے کام کا جائزہ لینے اور محاسبہ کرنے کی ضرورت ہے۔ "سوغات" کا پانچواں شمارہ آپ کے پیش نظر ہے اور اس ڈھائی سال کے عرصے میں محسن خان کے افسانے "زہرا" کے علاوہ کوئی اور افسانہ ایسا نہیں وصول ہوا جسے پڑھ کر خوشی ہو۔ لوگ پوچھتے ہیں "سوغات" میں افسانے کیوں نہیں شائع ہوتے۔ ایک صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ چونکہ "سوغات" افسانے نہیں چھاپتا اس لئے سلام بن رزاق اور انور خان جیسے افسانہ نگار بھی "سوغات" میں مضمون نگار کی حیثیت سے شریک ہوتے ہیں۔ یہ غلط بات ہے۔ "سوغات" میں افسانے اس لئے نہیں آرہے ہیں کہ ایسے افسانے جو "سوغات" شائع کر سکے وصول نہیں ہو رہے ہیں۔ شاعری کا حال بھی زیادہ دل خوش کن نہیں لیکن غزل نے اس حصے کو کسی حد تک سنبھال لیا ہے ناصر کاظمی نے کہا تھا "طاؤس ناچتا ہے تو جنگل ہرا بھی ہوتا" سوال یہ ہے، طاؤس کہاں ہیں؟ جنگل ہرا کیسے ہو؟

تخلیقی کام تو ایک طرف، ہم لوگ تو اب ایسا لگتا ہے، وقتی غم اور غصے کے سیدھے سادے موثر اظہار پر بھی قادر نہیں رہے ہیں۔ ایودھیا پر جو نظمیں آرہی ہیں انہیں تو ایک نظر دیکھ لیجئے۔ اس طرح کے سانحات اور واقعات پر شبلی یا ظفر علی خان کی نظمیں آج بھی اٹھا کر پڑھ لیجئے۔ ان لوگوں نے ان نظموں کو نہ اعلیٰ شاعری کا نمونہ سمجھ کر پیش کیا اور نہ ان کے پڑھنے والوں کو ایسی کوئی غلط فہمی رہی۔ نہ تب نہ اب۔ ایک قومی حادثہ پیش آیا، جذباتی دھچکا پہونچا، لکھنے والوں نے اپنے صدمے اور غم کا اظہار کر دیا۔ زبان پر قدرت تھی، اظہار کے سانچوں سے واقف تھے، الفاظ کا تخلیقی استعمال نہ سہی خطیبانہ استعمال کر سکتے تھے۔ کچھ جذباتی ضرورتیں تھیں لکھنے والوں کی بھی، پڑھنے والوں کی بھی دونوں کے درمیان ایک مشترک رشتہ تھا اور سب سے بڑی بات یہ تھی کہ جن جذبات اور احساسات کا اظہار ہوتا تھا وہ مصنوعی اور نقلی نہیں ہوتے تھے۔ بات دل سے نکلتی تھی اور دل تک پہونچتی تھی۔ جہاں یہ بنیادی باتیں نہ ہوں وہاں تو جگن ناتھ آزاد صاحب کی نظم ہی وجود میں آسکتی ہے۔ سچ ہے: نگاہِ یار کچھ ایسی پھری حرماں نصیبوں سے۔ کہ اب تو جس کا جی چاہے وہی غم خوار بن جائے۔
لیکن جب کسی معاشرے کے افراد انفعالیت اور خود ترحمی کی اس اسفل سطح کو پہونچ جائیں کہ جذباتی رشوت بھی شکریے کے ساتھ قبول ہو تو پھر شکایت کس سے؟ ایسے موقعوں پر گوپال متل، اللہ ان کے ساتھ عفو و کرم کا معاملہ کرے، بہت یاد آتے ہیں۔

ایودھیا اور اس کے بعد کے سانحات پر نظموں کی بات نکلی ہے تو جی نہیں مانتا کہ عرفان صدیقی کا ذکر کئے بغیر گذر جاؤں۔ اس سانحے کا بڑا موثر اظہار ان کی دو غزلوں میں ہوا ہے جو "سوغات" کے پچھلے شمارے میں شائع ہوئی تھیں۔

حلقِ زندہ کاٹ رہے ہیں تازہ رنگیں تلواروں کی ۔ میں جو بہ نقشہ کھینچ رہا ہوں، اگلی رات کا منظر ہے۔



اس شمارے میں تیس غزلیں شائع ہو رہی ہیں اور صرف دو شاعروں کی۔ حمید نسیم کے بارے میں "سوغات" کے جدید نظم نمبر میں کہا گیا تھا "حمید نسیم بڑے اچھے غزل گو ہیں۔ بدقسمتی سے وہ اُن شعرا، اُدبا میں سے ہیں جو پیدا ہوتے ہیں شعر و ادب کے لئے لیکن زندگی گذار دیتے ہیں دفتری فائلوں کے درمیان۔ لیکن یقین نہیں آتا کہ ان کی ملازمت انھیں پوری طرح ہضم کر سکے گی۔" ان سطروں کو لکھے ہوئے تینتیس برس گذر گئے۔ حمید نسیم ملازمت کے چکر سے نکلے تو تفسیر معارف القرآن میں لگ گئے۔ "ناممکن کی جستجو" کے عنوان سے ان کی بڑی دلچسپ خود نوشت اور کلام کا پہلا مجموعہ "دُود چراغ" حال میں شائع ہوئے ہیں۔ "ناممکن کی جستجو" پر ایک تعارفی تبصرہ اس شمارے میں شامل ہے۔ دوسرا مجموعۂ کلام "جستِ جنوں" پریس سے آنے والا ہے جس میں ان کا تازہ کلام شامل ہے اور اس مجموعہ کے بعد ہی ان کی شاعری کا سیر حاصل جائزہ ممکن ہوگا۔ اس شمارے میں شریک ان کی چار تازہ غزلوں کے تیور اتنا تو بتا رہے ہیں کہ ان کا لکھنے والا ان توقعات کو پورا کرے گا جو اس کے درج ذیل اشعار نے قائم کی تھیں۔

جاں فروشوں کا وہ انبوہ رہا　　پے بہ پے دشنۂ قاتل ٹوٹے
الحذر! اے خس و خاشاکِ ہوس　　شررِ جستہ ہے جو دل ٹوٹے

اب مرا درد نہ تیرا جادو　　مرگِ انبوہ میں کیا میں، کیا تو

مند گئیں تاروں کی آنکھیں بھی، چاند بھی آج نہیں نکلا ہے　　"کُن" کی جوت سے پہلے کیا تھا، آج وہ عالم دیکھ لیا ہے
رنگ ہزاروں گئی رُتوں کا، خاک سے مل کر خاک ہوا ہے　　دیکھ سکو تو پاؤں کی مٹی گل پیکر ہے، ماہ لقا ہے

آج اتار دیئے ہیں میں نے دُکھ اور سُکھ کے پیراہن　　اب میں ازل کی عریانی ہوں، یہ عریانی سدا سُہاگ

نکہت آسودہ کمیں گاہوں سے پوچھ　　کیسے بے نافہ ہوا دشتِ ختن

وہ پیڑ کیا ہوئے جو بہت سایہ دار تھے — دو دن کی دھوپ شہر کو صحرا بنا گئی

تم ہو تو یہ تماشہ اسی دم دکھا دوں — اک پل کی تو بڑی آگ مری خاک میں ہے

ملے مجھے اک عمر بعد دوست، جشن ہو گیا — مہکتی شام، پورا چاند، یہ تو اک بہانہ تھا

احمد جاوید کی غزلیں پہلی بار "روایت" لاہور میں نظر سے گذری تھیں، کوئی دس برس پہلے دل میں اتر گئیں۔ "سوغات" کی اشاعت کے ساتھ ان کے پتے کی تلاش ہوئی تو معلوم ہوا کہ پاکستان میں ایک سے زیادہ احمد جاوید ہیں۔ بعد از تلاشِ بسیار ملے تو انکساری و خاکساری کا وہ عالم کہ ادیبوں شاعروں میں ڈھونڈیے تو لندن سے دلی تک کہیں نہ ملے۔ بڑی منتوں کے ساتھ چار غزلیں ملیں جو پچھلے شمارے میں شائع ہوئیں۔ پھر چھبیس غزلیں، مطبوعہ اور غیر مطبوعہ، جو کسی [illegible] کے ہاتھوں ضائع ہونے سے کسی طرح بچ گئی تھیں حاصل ہوئیں۔ عجب کیفیت اور انداز کی غزلیں ہیں۔ کہیں کہیں تو ایک عالم جذب و مستی میں رقص کناں درویشوں کی تصویریں نظر کے سامنے آجاتی ہیں۔ اردو میں جو "تصوف" اور "عشقِ حقیقی" کی شاعری ملتی ہے اس کا بہترین حصہ بھی ان غزلوں کے مقابلے میں کہیں نہیں ٹھہرتا اور ان دونوں میں کوئی مناسبت بھی نہیں ملے گی۔ اردو میں اس نوعیت کی شاعری اپنی بہترین صورت میں بھی بہت جلد اُکتا دینے والی یکسانیت اور تکرار کا شکار ہو جاتی ہے۔ اصغر وغیرہ کا تو ذکر کیا آسی غازی پوری کی شاعری کا بھی یہی حال ہے۔ فانی البتہ اس سلسلے میں کسی حد تک استثنا کی حیثیت رکھتے ہیں (اس پہلو سے قطع نظر عمومی طور پر بھی فانی کی شاعری پر سرور صاحب اور مغنی تبسم کے علاوہ کم نقادوں نے توجہ دی ہے) لیکن آسی جیسے بزرگوں نے دراصل شاعری کو بطور فن اختیار ہی نہیں کیا تھا اور یہ تھی بھی ان کے مرتبے سے بہت نیچے کی چیز۔ احمد جاوید کی غزلیں اس یک رخی اور یکسانیت کا شکار نہیں ہیں۔ ان کے ہاں عشق پوری زندگی بن گیا ہے۔ زندگی کے سارے رویے اسی سے متعین ہوتے ہیں، جینے مرنے کی ہر قدر کا تعین اسی سے ہوتا ہے۔ اور اس کے ساتھ یہ بھی ہے کہ ان غزلوں کا شاعر زندگی کے میلے میں شریک بھی ہے۔ میلے سے وہ واپس بھی لوٹتا ہے لیکن میلے میں شرکت نے اس کے تجربات کو تنوع بھی دیا ہے اور وسعت بھی، چند اشعار دیکھئے صرف تنوع کا اندازہ کرنے کے لئے:

سجے ہیں دشت و بیاباں عجب قرینے سے — مجھے فقیر، تجھے بادشاہ کرنے کو

جاوید وہاں تک تو مشکل ہے کوئی پہنچے
منگوائیے قاصد بھی، جبریلِ امیں کر کے

کیا اس کی لطافت کا احوال بیاں کیجے
جو دل پہ ہوا ظاہر، آنکھوں کو نہیں کر کے

بارش کا ہے ایسا کال
سو کھے پڑے ہیں دل کے نال

مٹی کو پروا ہی نہیں ہے
کس کا چاند ہے، کس کا لال

ان نگاہوں کی گفتگو میں ہے
نیند میں گم ہواؤں کا الجھاؤ

اس بدن کی نزاکتیں مت پوچھ
شیشۂ گل میں چاند کا لہراؤ

ایسی تنہائی کا مداوا کیا
سات دریاؤں میں اکیلی ناؤ

اُس گلی، اُس دیار کی خوشبو
اے شبک سیر تیز گام ہواؤ

رات کہتی ہے مجھ کو پیار سے دیکھ
مجھ میں ہے چشمِ یار کا گہراؤ

کوئی سو رہا بدنِ دریدہ میں آفتاب لئے ہوئے
ہے دہانِ زخم سے نعرہ زن، سرِ رزم گاہ مری طرح

یہ غروبِ روزِ مبارزت، کہ شبِ سیاہ شکست ہے
کسی دل کے ساتھ اُجڑ گئی ہے یہ خیمہ گاہ مری طرح

کبھی اس گرفتۂ غم پہ بھی نگہِ کرم، کہ کہیں نہیں
کوئی شہ سوار تری طرح نہ غبارِ راہ مری طرح

کوئی آگ ان کو جلا رہی ہے بہارِ تازہ کی اوٹ سے
لبِ جوئبار جھلس گئے ہیں گل و گیاہ مری طرح

یہ دل بھی ہے شگفتن خواہ کب سے
نسیم رحمۃ للعالمینی

نہ جانے کتنے سجادے جلا کر
ہوئی فرصت مری آتش جبینی

ترے نظارے کو سیکھی ہے میں نے
یہ انفس چشمی و آفاق بینی

تجھے جاوید ہم پہچانتے ہیں
چل اب بس کر یہ شمس العارفینی

کوئی سوار اُٹھا ہے پسِ غبارِ فنا
قضا نے ہاتھ کُلاہ و نیام پر رکھا

اک پل کو بھی آنکھیں نہ لگیں خانۂ دل میں
ہر لمحہ نگہبانیٔ اسباب میں رہنا

چراغ ہے مری راتوں کا ایک خوابِ وصال
جو کوئی پل تری چشمِ سیاہ میں آیا

اچھی گذر رہی ہے دلِ خود کفیل سے
لنگر سے روٹی لیتے ہیں پانی سبیل سے

دنیا مرے پڑوس میں آباد ہے، مگر
میری دعا سلام نہیں اس ذلیل سے

کر چکا ہے کوئی افلاک و زمیں کی تکمیل
پھر بھی ہر آن مجھے عرضِ ہنر میں رہنا

اک میں ہی رہ گیا ہوں کئے سر کو بارِ دوش — کیا پوچھتے ہو بھائی مرے خاندان کو

جس دن سے اپنے چاک گریباں کا شور ہے — تالے لگا گئے ہیں رفوگر دکان کو

ہمارے تو اک گھر بھی ہے بھائی مجنوں — پڑے ہیں اُسی کو بیابان کر کے

دیا ہم نے دل اُن پری چہرگاں کو — ز روئے قیاس آدمی جان کر کے

سنو اب تو ہم جیسے تھک سے گئے ہیں — وہی جینے مرنے کی گردان کر کے

مری کشتِ جاں پر سے گذرا ہے جاوید — سحابِ جنوں زورِ باراں کر کے

ان اشعار کا انتخاب بہترین اشعار کے طور پر نہیں کیا گیا ہے۔ دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ کیفیت، تجربات اور اظہار کا کیسا تنوع ان میں پایا جاتا ہے اور یہ انتخاب چھبیس[26] غزلوں سے ہوا ہے اور جس شاعر کی چھبیس[27] غزلوں میں اظہار و بیان کے اتنے پہلو حامل ہیں اس کی قدرتِ کلام اور تخلیقی توانائی میں کیا شک ہو سکتا ہے۔ یہ ایسی شاعری ہے جسے آپ کسی ایک خانے میں بند نہیں کر سکتے ممکن ہے جدید شاعری کے مذاق و مزاج کو یہ غزلیں راس نہ آئیں لیکن بطور تبدیلیٔ ذائقہ کبھی کبھار اچھی شاعری کے بھی کچھ نمونے سامنے آتے رہیں تو "جدید" شاعروں کو جی چھوٹا نہیں کرنا چاہیئے۔ مبسوط، مدلّل اور سیر حاصل مضامین نقّاد لوگ لکھیں گے۔ میں تو بس اپنے پڑھنے والوں کو اس لطف و انبساط میں شریک کرنا چاہتا ہوں جو ان غزلوں سے مجھے حاصل ہوا ہے۔



الطاف فاطمہ نے اپنے مضمون "خزاں کے رنگ" میں لکھا ہے کہ رفیق حسین جب اپنی بیوی کو تاج محل، لال قلعہ، راجپوتانہ کی تاریخی عمارتیں، مندر، کھنڈر وغیرہ دکھانے لے جاتے تو اُنہیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ ڈالتے تھے اور کہتے تھے "ارے بیگم غور سے دیکھو! ہر چیز تمہارے سر پر سے گذر رہی ہے۔ ارے اپنے اندر لے جاؤ ان کو! ارے بیگم ان میں ڈوب کر دیکھو!"

ادب میں اس نصیحت پر عمل کرتے ہوئے کسی کو دیکھنا ہو تو شمس الحق عثمانی کو دیکھ لیجئے۔ عثمانی جس پر بھی لکھیں اپنے آپ کو پوری طرح اس کے فن میں جذب کر دیتے ہیں، پورے فن پارے کو اپنے اندر لے جاتے ہیں اور اس کے بعد جب لکھتے ہیں تو "بیدی نامہ" جیسی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ جی ہاں "بیدی نامہ" کو محض تنقیدی جائزہ قرار دینا بدذوقی بھی ہے اور

بے نویسی بھی۔ یہ کتاب تو تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔ادیبابِ رتن حسین کے افسانوں پر مضمون لکھتے ہوئے شمس الحق عثمانی نے پھر اُسی سطح کو چھو لیا ہے جو "بیدی نامہ" میں ملتی ہے۔ آئینۂ حیرت کے شکارے" میں انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے: "ادب فہمی کا ایک مشرب یہ ہے کہ فن کار کے مجموعی تخلیقی ذہن اور فن پارے میں خلق شدہ فضا و کیفیت میں مادیر رہ کر ہی فن پارے کو سمجھنے کی کوشش کی جائے" اگر اردو کے چار نقاد بھی اِس "مشرب" کے قائل (اہل؟) ہوتے تو آج اردو ادب کی صورتِ حال شاید کچھ اور ہوتی۔ اِسی شمارے میں ایسا ایک نقاد آپ کو ضمیرالدین احمد پر مضمون میں ملے گا۔ ان دنوں افسانوی ادب پر وارث علوی کا ہر مضمون اپنے پچھلے مضمون سے بہتر نکل رہا ہے۔ ضمیرالدین احمد کے افسانوں کا انھوں نے جو جائزہ لیا ہے اُس کی سب سے بڑی خوبی تو یہی ہے کہ مضمون پڑھو تو افسانے پڑھنے کا اشتیاق پیدا ہوتا ہے۔ ایسے مضامین پڑھنے والوں کو نہ صرف اچھے ادب سے آشنا کراتے ہیں بلکہ ایک اچھے ادبی ذوق کی تشکیل اور تربیت کا کام بھی سرانجام دیتے ہیں۔ ان کے ذریعہ تحسین و تفہیم کے وہ معیار وجود میں آتے ہیں، جس سے عام ادبی سطح بلند ہوتی ہے، پڑھنے والوں کی بھی اور لکھنے والوں کی بھی۔



میراجی پر رشید امجد نے اپنے مضمون میں تقریبًا ہر اس قابلِ ذکر تحریر کا احاطہ کر لیا ہے جو میراجی پر کہیں بھی لکھی اور شائع ہوئی ہو۔ میراجی کی شخصیت پر اتنا جامع مضمون کم از کم میری نظر سے نہیں گذرا ہے۔ رشید امجد کی محنت قابلِ داد ہے۔ لیکن ایک بات بُری طرح کھٹکتی ہے۔ میراجی کی "اسلام پسندی" اور اُن کے "اندر سے مسلمان" ہونے پر جو زور دیا گیا ہے اِس سے مضمون کے علمی وقار میں اضافہ نہیں ہوتا۔



اس شمارے کی ضخامت پونے چھ سو (۵۰۰) صفحات کو پہنچ گئی ہے۔ اور کمپیوٹر والے صفحات کا شمار کتابت شدہ صفحات کے حساب سے لگایا جائے تو یہ ضخامت کوئی سات سو (۷۰۰) صفحات کی ہوتی ہے۔ ہر بار کوشش ہوتی ہے کہ صفحات چار سو (۴۰۰) سے زائد نہ ہوں لیکن مضامین کو دیکھیں تو جی نہیں مانتا کہ مزید چھ ماہ تک ان کو روکے رکھیں اور جی کی بات ماننے میں تو آپ جانتے ہیں خوشی

کے ساتھ خسارہ بھی لگا رہتا ہے۔ اب یا تو دل کو سخت کرلیں اور چار سو صفحات پر ترک جائیں یا پھر قیمت بڑھائیں۔ دونوں فیصلے مشکل ہیں۔ آپ بتائیے کیا کیا جائے؟

محمود ایاز، بنگلور۔ یکم ستمبر ۱۹۹۳ء

وارث علوی

ضمیرالدین احمد کی افسانہ نگاری

۱

جب مدراج مینز لندن سے ضمیر الدین احمد کی دو کہانیاں "سوکھے ساون" اور "تشنہ فریاد" لے کر آئے اور ۱۹۶۹ء کے شعور میں شائع کیں تو مجھ جیسے بہت سے لوگوں کو دنیائے افسانہ میں ایک نئے نابغہ کے بروز کا خوشگوار تجربہ ہوا۔ لیکن ضمیر الدین احمد نئے کہاں تھے۔ وہ تو ۱۹۵۲ء سے افسانے لکھ رہے تھے۔ لیکن مختلف وجوہات کی بنا پر وہ بہت سوں کی آنکھوں سے اوجھل رہے۔ "سوکھے ساون" میں نے اس وقت پڑھا جب کہ چاروں طرف جدید افسانے کا غلغلہ تھا اور بیانیہ افسانہ گردن زدنی قرار پایا تھا۔ بس یوں سمجھئے کہ ریلوے پلیٹ فارم پر ہپیوں کے جھنڈ کے جھنڈ اپنے لال بھجکڑ لباسوں میں کان میں بیرنگ ہاتھ میں مالائیں لئے بیٹھے تھے کہ ان کے بیچ سے سوٹ اور ٹائی میں ملبوس ایک سجیلا نوجوان اندازِ دلربائی کے ساتھ گذر گیا۔ سب کی نگاہیں اس کی طرف اٹھ گئیں کیونکہ اس کا لباس سب سے مختلف تھا۔

ضمیر الدین کا افسانہ سب سے پہلے تو اپنے نستعلیق حسن ہی سے متاثر کرتا ہے۔ انہوں نے اتنے چوکھے پن، اجمال اور نکیلے پن کے ساتھ افسانے لکھے ہیں۔ ایسی فنکارانہ سلیقہ مندی سے واقعات ترتیب دیے ہیں۔ شدید ڈرامائی تصادمات میں بھی جذبات کے طوفانوں کو اس طرح کنٹرول کیا ہے پیچیدہ جذبات اور الجھے ہوئے نفسیاتی معاملات کو اتنی چوکسائی اور صفائی سے پیش کیا ہے کہ اس سے قبل کہ افسانہ اپنی تہہ داری سے ہمارے ذہن کو مرعوب کرے اس کا ظاہری اور ہیئتی حسن ہی ایک جامہ زیب شخص کی طرح مسحور کرتا ہے۔ ضمیر الدین کے یہاں سب سے پہلے آرٹ کی پاکیزگی اپنی داد وصول کرتی ہے کوئی آرائش و مشاطگی نہیں۔ صنعت گری اور سوچی سمجھی ڈزائن نہیں، طرزِ بیان کی شوخیاں، اور

تکنک کی عشوہ فروشیاں نہیں۔ ضمیر الدین کا افسانہ ایک نوشگفتہ پھول کی تازگی، نکھار اور پاکیزگی لئے ہوتا ہے۔

ایک باشعور فنکار کی طرح انہوں نے اپنا آنگن ہمیشہ صاف ستھرا رکھا۔ ادب کی بہت سی خرابیاں جلد بازی، بے پروائی، پھوہڑپن، خود نمائی اور خام کاری کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ ضمیر الدین کے یہاں ایک قرینہ ہے۔ رکھ رکھاؤ ہے۔ کام کرنے کا ڈھنگ اور سلیقہ ہے۔ یہاں کاتا اور لے دوڑی والا معاملہ ہے ہی نہیں، انہیں کوئی جلدی نہیں۔ وہ ہر واقعہ، ہر منظر، ہر تفصیل پر دھیان اس طرح مرکوز کرتے ہیں گویا یہی سب کچھ ہے۔ ان کا اجمال ذرے کو سمٹا ہوا صحرا بناتا ہے۔ وہ ایک ہی افسانے میں اتنے واقعات، مناظر، حقائق، اور سچائیاں، تجربات اور بصیرتیں بھر دیتے ہیں کہ قاری کا ذہن مالا مال ہو جاتا ہے۔ اس کے باوجود بے ساختگی کا یہ عالم ہے کہ لگتا ہے افسانہ ایک ہی نشست میں ذہن سے صفحۂ قرطاس پر منتقل ہو گیا۔ اگر واقعی نقشِ اول ہی نقشِ آخر ہے تو ان کے نابغہ ہونے میں کوئی کلام نہیں بصورتِ دیگر بھی وہ نابغہ ہی رہتے ہیں لیکن ایسا جیسے الہام کو آرٹ بنانے میں جگر کاوی کرنی پڑتی ہے

آئیے ہم ان کے افسانوں کی بات "سوکھے ساون" ہی سے شروع کریں کیونکہ یہی وہ افسانہ ہے جس سے ان کی شناخت اور شہرت قائم ہوتی ہے اور انہیں از سرِ نو دریافت کیا جاتا ہے۔

"سوکھے ساون" کا مجموعی تاثر ایک دلفریب نغمہ کا ہے۔ مختلف جذباتی دھارے ایک ہی آہنگ سے بہتے ہیں۔ سر نہ اونچا ہوتا ہے نہ بہت نیچا نہ تو حزنیہ لے فریاد و فغاں بنتی ہے نہ آہنگِ نشاط شور و غوغا میں بدلتا ہے۔ افسانہ موزونیت اور ہم آہنگی کا بے مثال نمونہ ہے۔

افسانہ ایک دلفریب نغمہ ہے کیونکہ اس کا پورا تاثر کیف و انبساط اور حسن و شباب کا ہے۔ یہ تاثر پیدا کرنے کے لئے جمال پرستوں اور ادبِ لطیف لکھنے والوں نے اپنی زندگیاں وقف کر دیں۔ بہت سے کنویں جھانکے۔ ایک سے ایک خوبصورت دوشیزہ، ملکۂ حسن اور بتِ طناز کو موضوعِ افسانہ بنایا۔ حسن کی تعریف میں زمین آسمان کے قلابے ملا دئے۔ دل چیر کر رکھ دیا۔ پر نہ ہوا سو نہ ہوا وہ انداز نصیب کہ مرمریں محلوں میں بسنے والی اور روشِ چمن پر کبک دری کو اپنی چال سے شرمانے والی یہ حسینہ افسانے کی رومانی اور خوابناک فضاؤں سے نکل کر ہمارے دل میں جاگزیں ہوتی۔ "سوکھے ساون" افسانوی آرٹ کا معجزہ نہیں تو اور کیا ہے کہ یوپی کے ایک معمولی گاؤں میں ایک چھوٹے سے گھر میں رہنے والی اور گاؤں کے اسکول

میں بچوں کو پڑھانے والی ایک بیوہ عورت کی نقش گری ضمیرالدین احمد نے کچھ اس طرح کی ہے کہ یہ عورت اپنی تمام نسائیت، خوبصورتی اور بھا دینے والے بھاؤ کے ساتھ ہمارے دلوں میں جاگزیں ہو گئی ہے۔

"سوکھے ساون" دراصل خواہش کی بیداری کا، تمنا کی انگڑائی کا، نشاطِ حیات کے رقص کا افسانہ ہے۔ افسانہ میں جو استعارہ استعمال ہوا ہے اس کی زبان میں کہیں تو چلچلاتی دھوپ، لو، حبس اور آندھی کے بعد رم جھم ٹھنڈی پھوار کا، برستی بوندوں میں ایک برہنہ جسم کے رقص حیات کا افسانہ ہے۔ اسی لئے افسانہ کا مرکزی کردار نہ دوشیزہ ہے نہ بیاہتا بلکہ ایک ایسی بیوہ ہے جس کی زندگی کی آدھی بہاریں بیت چکی ہیں۔ نوجوان لڑکی میں کامنائیں جاگتی ہیں۔ بیاہتا میں سیراب ہوتی ہیں۔ بیوہ میں ہمارا خام تصور یہ ہے کہ ماری جاتی ہیں اس لئے مر چکی ہوتی ہیں۔ ہمارے یہاں بیوہ کے لفظ میں ہی سوگواری کی حسرت ساماں ہواؤں کا نوحہ ہے۔ معاشروں اور تہذیبوں کا فرق دیکھئے کہ مغرب میں ساس اور بیوہ کامیڈی ڈراموں کے کردار رہے ہیں۔ بیوگی وہاں کوئی مسئلہ ہی نہیں ہے اور ساس ایک چوڑے چکلے لطیفے سے زیادہ کچھ نہیں۔ ہمارے ادب میں بھی اور سماج میں بھی بیوہ عورت کس مپرسی، بیچارگی، اور آلام کا ایک انبار بے پایاں ہوتی ہے۔ ہمارا تاریک توہمات کا شکار سماج بیوہ میں اس کی نحوست کی بنا پر اس کی انسانیت کا انکار کرتا ہے اور اس کے عورت پن کو مٹانے کے لئے اس کا سر منڈاتا ہے اور اسے سفید پوش یا سیاہ پوش کرتا ہے۔

یہ سمجھنا چاہئے کہ اس افسانے کے ذریعہ ضمیرالدین احمد ایک بیوہ عورت کی انسانیت، نسائیت اور جنسیت کا اثبات کرنا چاہتے ہیں۔ بے شک عورت کی انسانیت ہی نہیں بلکہ جنسیت کا بھی اثبات ہوتا ہے لیکن یہ اثبات تو افسانے کے کل ڈیزائن کا ایک حصہ ہے اگر اصل مقصد یہی ہوتا تو افسانہ دوسری نوعیت کا ہوتا۔ اس میں سماجی اور اخلاقی احتساب اور اس کے خلاف احتجاج یا اس سے گریز کا رنگ ہوتا یا پھر عورت یا بیوہ کا مسئلہ ہوتا، یا نفسیاتی کشمکش ہوتی یا جذباتی الجھنیں۔ ممکن ہے اس صورت میں افسانہ بہتر ہوتا لیکن اس میں نغمگی کا وہ حسن نہ ہوتا جس کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے۔ کچھ نقادوں نے "تشنۂ فریاد" کو ضمیرالدین کا بہترین افسانہ کہا ہے تو غالباً اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ "تشنۂ فریاد" جو نفسیاتی گہرائی اور المیہ ڈائمنشن ہے وہ "سوکھے ساون" میں نہیں۔ صاف بات ہے کہ اگر ہوتا تو افسانہ دوسری ہی نوعیت کا ہوتا بلکہ میں تو یہ بھی کہونگا کہ شاید موجودہ افسانہ لکھا ہی نہ جاتا کیونکہ ضمیرالدین احمد کا تخلیقی مزاج آرٹ کے ذریعہ سماجی یا نفسیاتی مسائل کا سراغ پانے کی بجائے ایسی حسن آفرینی کی طرف زیادہ مائل تھا جس میں مسئلہ بھی آرٹ

کا خام مواد بن کر حسن آفرینی ہی کے کام آتا ہے۔

آپ ذرا دیکھئے تو سہی کہ اس افسانے میں ضمیر الدین احمد کا آرٹ کیسی پل صراط پر چلتا ہے۔ ایک طرف تو افسانے کا مواد ایسا ہے جو مسائل لے کر آتا اور اگر مسائل نہ بھی لاتا تو بھی لصب اس میں نغمگی کی بات کو ایک طرف رکھیئے۔ آرٹ کی حسن آفرینی کی گنجائش بھی بہت کم تھی۔ بیوہ عورت بیوگی کے مسائل لیکر آتی۔ ڈھلتی عمر میں جنسی خواہش کی انگڑائی، نفسیاتی سطح پر گھٹن، اخلاقی سطح پر دباؤ اور حقیقت کی سطح پر تاک جھانک اور بدنامی کے مسائل لاتی جن کا اظہار "تشنہ فریاد" میں ہوا ہے۔ گھر میں بیوہ عورت کی تنہائی بے دلی اور اچاٹ پن اور سکول میں ملازمت کے مسائل کچھ اور ہوتے۔ لڑکی اور داماد کچھ دن رہ کر گئے ہیں تو ان کے جانے کے بعد گھر کا سونا پن بھی ایک مسئلہ ہو سکتا ہے گویا افسانے کا جو مواد ضمیر الدین احمد کے پاس ہے اس سے نشاط نغمگی اور حسن پیدا کرنے کے لئے افسانہ نگار کو بہت چوکنا رہنا پڑیگا۔ ورنہ مسائل اور الجھنیں پیدا کرنے والی مکڑی کہیں نہ کہیں کونے کھدرے سے نکل کر جالے بننا شروع کر دیگی۔

افسانے کا تاثر کیف وانبساط اور حسن وشباب کا ہے۔ ایک بھری پری خوبصورت عورت میں خواہش کی انگڑائی پورے افسانے میں دھنک کے رنگ بکھیر دیتی ہے۔ اس تاثر کو افسانہ نگار کسی بھی طرح داغدار کرنا نہیں چاہتا۔ چنانچہ افسانہ میں عورت ہے لیکن عورت کے مسائل نہیں، بیوہ ہے لیکن بیوگی کی سوگواری اور تنہائی نہیں، بدن کی بیداری ہے لیکن بدن کی پکار نہیں، جنس کی لہر ہے لیکن خواہش کی سرکشی اور شوریدہ سری نہیں۔

اس عورت کی جو بھی شادی شدہ زندگی تھی وہ خوش وخرم تھی کیونکہ (جیسا کہ اس کی یادوں سے پتہ چلتا ہے) میاں بیوی جذباتی اور جنسی طور پر ایک ہم آہنگ زندگی گزار رہے تھے۔ شوہر مر گیا تو ایروز مامتا میں بدل گئی۔ سکول میں ملازمت کی اور لڑکی کی پرورش کی۔ لڑکی جوان ہوئی تو اس کی شادی کر دی۔ ایک ذمہ داری پوری ہوئی۔ مامتا کی اب ضرورت نہیں تھی۔ ایروز کی جبلت پھر سے انگڑائی لیتی ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ایک جنسی خواب سے ہوتا ہے جس کی طرف افسانہ نگار کمال ہنرمندی سے اشارہ کرتا ہے۔

"اور جب اسے محسوس ہوا کہ شرم کے مارے اس کا ماتھا بھیگ چلا ہے تو اس کی آنکھ کھل گئی۔ اس نے ماتھے پر ہاتھ پھیرا ——————— ماتھا خشک تھا۔"

جس فنکار کے بیان کا ایسا سلیقہ ہے وہ عریانی کا خوف کھائے بغیر بڑی خود اعتمادی سے سب

کچھ بیان کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد کے افسانوں میں جنسیت جتنی بکھری پڑی ہے اس کا نصف حصہ بھی کسی کمتر درجے کے لکھنے والے کو تباہ کرنے کے لئے کافی تھا۔

رات وہ بیٹی اور داماد کو (جو کچھ دنوں کے لئے مہمان آئے تھے) اسٹیشن پر رخصت کرکے دیر سے گھر لوٹی تھی۔ اسی لئے پہروں گئے لگ بھگ ساڑھے گیارہ بجے تک کمرہ میں سوتی رہی تھی۔ اتنی گرمی میں آنگن کی بجائے کمرہ میں کیوں سوئی اس کی وجہ بھی افسانہ نگار بتاتا ہے کیونکہ اس کے باریک مشاہدے سے کوئی چیز چھپی نہیں رہتی۔ آنگن میں سوتی تو صبح سورج کی کرنیں آنکھوں میں گھس جاتیں۔ اور پھر آج جلدی اٹھنا بھی نہ تھا کیونکہ اتوار تھا۔ ان اشاروں میں تو رمانی تسلسل سے بیان نہیں ہوے بلکہ ادھر اُدھر رکھے پڑے ہیں ایک نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ موسم گرما کی پہروں گئے کی نیند عموماً جنسی خواب کے لئے ساز گار وقت ہوتا ہے۔

آنکھ کھل جانے پر وہ ہڑبڑا کر اٹھنا چاہتی تھی کہ اسے یاد آیا کہ آج اتوار ہے۔ اس نے لیٹے لیٹے انگڑائی لی۔ پھر ہاتھ بڑھا کر کھڑکی کی کنڈی کھول دی۔ اس کے منہ پر لو کا ایک تھپیڑا پڑا ______ سنسان گلی میں دھوپ ننگی ہو کر ناچ رہی تھی۔

ان جملوں میں شعریت یا شاعرانہ پن نہیں ہے لیکن افسانوی بیانیہ یہاں غنائی شاعری ہی کی مانند لفظی پیکروں کا استعمال کر رہا ہے۔ لو تیز ہے، دھوپ سخت ہے اور بدن کے اندر جنسی خواب کی حدّت ہے۔ ضمیر الدین کو بدن کی حدت کا ذکر کرنے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ لو اور دھوپ کی کیفیت میں بدن کی کسمساہٹ سماجاتی ہے۔ پھر وہ کھڑکی میں سے دیکھتی ہے کہ "جامع مسجد کے پیش امام ٹخنے پاجامے اور گاڑھے کے کرتے میں ملبوس اور گاڑھے ہی کی گول ٹوپی پر بے بالوں کا تولیہ ڈالے جوان کی گردن کی پشت اور کنپٹیوں کو بھی ڈھانکے ہوئے تھا اور جس کے دو کنارے انہوں نے اپنے دانتوں کے بیچ دبا رکھے تھے، باہر آئے اور گلی کے موڑ کی طرف مڑ گئے۔ ظہر پڑھنے جا رہے ہوں گے۔"

پیش امام کے امیج میں وہ سب کچھ سما گیا ہے جو کمتر لکھنے والوں کے یہاں وضاحتی بیانیے کے ذریعے معاشرتی عکاس کا کام کرتا ہے۔ یہ امیج ایک طرف تو گرم دن اور لو کی کیفیت کا حامل ہے اور دوسری طرف گاؤں، گاؤں کی سنسان گلی، گاؤں کی دینی فضا اور اس کی وہ غربت جو صرف گاڑھے کے کپڑے اور بے بالوں کے تولیئے کی متحمل ہو سکتی ہے، سب کو ذہن پر نقش کر دیتی ہے۔

بستر پر لیٹے لیٹے اس کی نظریں اسی ٹانگ پر پڑیں جس پر سے سوتے میں غرارے کا پائینچہ ہٹ گیا تھا اور جس کی گیہوں رنگت کی سڈول پنڈلی پر یہاں وہاں کالے بال بڑھ آئے تھے۔ اس نے پنڈلی کے بالوں پر ہاتھ پھیرا۔ پھر پائینچے کو تھوڑا سا اور اوپر کھسکایا ———— ران صاف تھی۔ اس نے دوسرے پائینچہ کو بھی اسی قدر اوپر کھسکایا ———— دوسری پنڈلی پر بھی بال بڑھ آئے تھے مگر ران دوسری بھی صاف تھی۔ اس نے جلدی سے دونوں رانوں اور پنڈلیوں کو پائینچے سے ٹخنوں تک ڈھانکا، جیسے شادی سے پہلے اپنے باپ کی موجودگی میں وہ جلدی سے دوپٹے سے سر اور سینہ ڈھانک لیا کرتی تھی

اپنے بدن اور اپنے آپ سے شرمانے والی کیفیت کا بہتر بیان صرف غالب کے ہاں ملے گا۔

"گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے"

ایک طرف تو ضمیر الدین احمد اس عورت کو مکمل تنہائی میں دیکھتے ہیں۔ اپنے بدن کا جائزہ لیتے ہوئے یا برہنہ تن انگنائی میں برسات میں نہاتے ہوئے۔ نہ تو مشاہدے میں شہوت ہے نہ منظر میں اشتعال حالانکہ عورت کی تمام حرکات بدن میں ایک نئی تال دیتے لہو کا نتیجہ ہیں۔ ایسے ہی دشوار گذار مرحلوں پر آرٹ کی کسوٹی ہوتی ہے۔ افسانہ چونکہ ہمہ بیں نظر سے لکھا گیا ہے اس لئے تخلیئے میں عورت کی حرکات کا بیان معروضی ہے گندمی رنگ کی پنڈلیوں کو افسانہ نگار کی نظریں نہیں سہلاتیں عورت سہلاتی ہے وہ بھی تلذذ کی خاطر نہیں بلکہ بالوں کا جائزہ لینے کے لئے۔ اپنی شفاف رانوں کو دیکھتے ہی عورت شرما جاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے دوشیزگی کے دنوں میں باپ کے سامنے شرما جاتی تھی۔ ایک طرف بدن کی جنسیت ہے۔ دوسری طرف خاندانی آداب اور اخلاق ہیں۔ بیچ میں شرمانے والی نفسیاتی کیفیت ہے آرٹ کی قوت ان پیچیدہ اور متضاد عوامل کو بیانِ واقعہ، استعارہ، تشبیہ، اور امیج کے ذریعے اظہار بخشنے میں صرف ہو جاتی ہے۔ جنسی چٹخارے کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔

عورت کا انگن میں بارش میں برہنہ نہانے کا بیان بھی ایسی ہی نزاکتیں لئے ہوئے ہے" آٹھ دس منٹ بعد وہ کمرے سے باہر آئی، جھجکی، بدن چرائے۔ جیسے بیس اکیس برس پہلے سہاگ کے ابتدائی دنوں میں وہ اسی کمرے سے صبح گھونگھٹ نکالے، ساس سسر سے نظریں چرائے، شرماتی، لجاتی نکلا کرتی تھی۔ ہوا کا ایک جھونکا اس کے چوٹی سے ایڑی تک ننگے بدن سے ٹکرایا"۔

ان بیانوں کی خوبی یہ ہے کہ نہ صرف ان سے برہنگی کا بیان عریاں نہیں بنتا بلکہ یہ بھی ظاہر

ہوتا ہے کہ یہ عورت وقت گذر جانے اور بیوگی کے کڑے کوس کاٹنے کے باوجود زندہ ہے۔ نہ صرف یہ کہ تاحال سالم رہی ہے بلکہ اس کے اندر اس کے کنوار پن کے، سہاگ کے، ازدواج کے، تمام روپ زندہ ہیں۔ اس کے اندر کوئی ایسی حرماں نصیبی، گھٹن، ویرانی، اندرونی تشدد اور التہاب، رشک، حسد، خود بیزاری اور بوریت پیدا نہیں ہوئی جو اس کی شخصیت کو مریض، نک چڑھی اور اعصاب زدہ بناتی۔

اب آہستہ آہستہ سمجھ میں آرہا ہے کہ یہ عورت ہمیں کیوں اچھی لگتی ہے۔ اچھی لگنے سے مطلب ہے جب بھی کہیں اس کی یاد آجاتی ہے تو ———— ذرا سنبھلئے! دل مچلنے اور لہو کی گردش تیز ہونے والی بات نہیں ———— بس ہولے سے بادِ نسیم چلنے والی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس کا وہ چہرہ آنکھوں کے سامنے گھوم جاتا ہے جب کہ افسانے کے اخیر میں وہ موتیئے کی ادھ کھلی کلیوں کے بھیگے بار تکیئے کے پاس رکھ کر اور ان کی طرف منہ کر کے بستر پر لیٹ جاتی ہے۔ اس عورت کو ہم ایسے ہی دیکھتے ہیں۔ جیسے ایک تصویر کو خواہش کے بغیر ————

ضمیر الدین احمد نے ایک بہت ہی معمولی سے گاؤں میں ایک معمولی پرانے گھر میں ایک معمولی بیوہ عورت کو ہمارے لئے ایک یادگار جمالیاتی تجربے میں بدل دیا۔

ایک ایسی دنیا میں جہاں آلام و مصائب کا نزول ہے، نجات کی راہیں مسدود ہیں اور جینے کا ہر چلن گندہ اور بدبودار ہو چکا ہے، اس افسانے کے ذریعہ ہم ایک ایسی عورت سے دوچار ہوتے ہیں جس کے اندر چشمۂ حیات خشک ہونے نہیں پایا، جس کا جذباتی نظام متوازن اور ٹھیک ہے، جس کا آئینۂ دل کدورتوں سے پاک ہے اور اسی لئے وہ چھوٹی سے چھوٹی چیز سے مسرت اخذ کر سکتی ہے معمولی سے معمولی لوگوں میں دلچسپی لے سکتی ہے۔ اس کی شخصیت کی تعمیر حیات پرور قوتوں اور جذبوں سے ہوئی ہے، اسی لئے اس کے یہاں گرہیں، الجھنیں، پژمردگی اور گراوٹ نہیں۔

افسانہ نگار نے گھر کو بھی دھوپ، لو، اور آندھی کی زد میں بتایا ہے۔ دھوپ دالان تک آتی ہے لیکن کمروں میں ٹھنڈک ہے۔ گھر معمولی ہے لیکن اجاڑ اور بوسیدہ نہیں۔ گھر اور اس کی بیوہ مالکن دونوں سہانے لگتے ہیں، اپنی سادگی اور بیوگی کے باوجود۔ دھوپ میں گھر، دالان، آنگن اسی طرح تپتا ہے جس طرح جاگے ہوئے جذبوں کی آنچ سے بدن۔ موسم کا اشارہ مل جائے تو آنگن اور عورت دونوں سوندھی مٹی کی طرح مہک اٹھتے ہیں۔

"سوکھے ساون" ایک دن کا افسانہ ہے اور دن پڑھتا جاتا ہے گرم ہوتا جاتا ہے، تپتا جاتا ہے اور شام تک تو حبس کا یہ عالم ہے کہ سانس لینا دشوار ہے۔ افسانے میں موسم کا بیان حقیقی بھی ہے اور علامتی بھی۔ ضمیر الدین احمد ہمہ وقت عورت پر نظریں گاڑے نہیں رہتے۔ وہ گھر، گلی، آنگن، موسم سب کو نظر میں رکھتے ہیں۔ گھر میں مہترانی آتی ہے اور مالکن کے ساتھ خوب گاڑھی چھنتی ہے۔ بوا آتی ہے اور حسب معمول پڑوس کے خانصاحب کے پیغام کا ذکر کرتی ہے۔ خان صاحب کی باڑی کے آم آتے ہیں جن سے وہ بڑی فراخ دلی سے بوا کی جھولی بھر دیتی ہے اور خانصاحب کی لڑکی ثریا ٹیوشن لینے آتی ہے لیکن نظریں کتاب پہ نہیں جمتیں۔ اس سے رہا نہیں جاتا تو وہ ثریا سے پوچھتی ہے "یہ تم مجھے لگاتار گھورے کیوں جا رہی ہو" ثریا شپٹا جاتی ہے لیکن پھر ہمت کر کے کہتی ہے "آج آپ بڑی پیاری لگ رہی ہیں" مختلف واقعات اور اشاروں کے ذریعے ضمیر الدین احمد اس عورت کی خوبصورتی، فیاضی، مزاج کی شادابی اور قرینۂ حیات کی سادگی کا نقش دل پر بٹھائے چلے جاتے ہیں

افسانہ نگار کو ہمیشہ یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ جب وہ انسانی فطرت کے گہرے مطالعے کی غرض سے کسی ایک پہلو پر نظریں مرکوز کرتا ہے تو وہ پہلو اہم بن جاتا ہے اور جزو، کل سے بڑا نظر آنے لگتا ہے۔ ضمیر الدین احمد اس سقم سے بچ گئے ہیں۔ وہ کردار کو اس کے تمام سماجی اور تہذیبی رشتوں میں رکھ کر دیکھتے ہیں ضمیر الدین احمد کے یہاں جزئیات نگاری قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین ہی کی مانند تہذیبی فضا آفرینی کا کام کرتی ہے لیکن ضمیر الدین احمد تہذیب کی طرف کوئی جذباتی رویہ نہیں رکھتے۔ ان کا سروکار زندگی کے بنیادی PASSIONS سے ہے۔ وہ انسان کو فطرت اور تہذیبی ماحول میں رکھ کر اس کی جبلتوں کے گہرے پانیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں۔ یہاں وہ منٹو کے بہت قریب ہو جاتے ہیں۔ ضمیر الدین نے تہذیبی نوستالجیا سے بھی عظیم تر حقیقت کو پا لیا تھا اور وہ تھی آرٹ کی حسن آفرینی کے ساتھ ساتھ زندگی کی پراسرار طاقتوں کا عرفان۔ اس افسانے میں ایروز کی طاقت ایک عورت کی زندگی کی شادابی اور شخصیت کی دلنوازی کا سرچشمہ ہے۔ یہ ایروز کی طاقت ہے جو اس کی شخصیت کو اس کے وجود کو اور اس کی زندگی کو جو بہت معمولی ہے رنگ و نور سے لبریز کر دیتی ہے اور رشک و حسد، خود غرضی، خود بیزاری کی کدورتوں سے شخصیت کو پاک رکھتی ہے۔ یہاں دکھی عورت کی شخصیت کے وہ منفی پہلو نہیں ہیں جو صبر، شکر، قربانی اور حرماں نصیبی سے عبارت ہیں۔ ایثار نفس یہاں مامتا ہی کے جذبے کی پیدا کردہ ہے جو ایروز ہی کا ایک روپ

ہے کیونکہ بقائے حیات کا ضامن ہے۔

اس عورت میں اپنی جوانی، اپنی نسائیت اور اپنے حسن کا ناز نہیں لیکن وہ ان کی ترغیبات لی سکا بھی نہیں۔ اس کی اچھائیاں اخلاقی بھی ہیں اور پاکیزہ فطرت کی زائیدہ بھی۔ اخلاقی اس معنی میں کہ ایک چھوٹے سے گاؤں کی مذہبی اور تہذیبی فضا میں پرورش پانے والی شخصیت جذبات کی جنسی گیری کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ اس کے یہاں اچھا اور پارسا بننے کی شعوری کاوش نہیں ہے اسی لیے شخصیت میں نفس کشی، جبر، انکار اور گھٹن کے نشان نہیں ہیں۔ بیوگی کے باوجود اس کی زندگی میں سکون، شگفتگی اور آسودگی ہے یہی چیز اس کی فطرت کی معصومیت اور پاکیزگی کو ظاہر کرتی ہے۔ طبعاً وہ خوش مزاج ہے اپنوں سے کم تر اور برتر سب کے ساتھ اس کا سلوک مشفقانہ، فیاضانہ اور بے لوث ہے۔ عموماً ہمارے یہاں اچھی عورت کے تصور میں جنس کا شائبہ نہیں ہوتا۔ وہ موم کی مریم ہوتی ہے۔ دراصل عورت کے معاملہ میں حوا اور مریم کے آرکی ٹائپ نے ایسی ثنویت کو رواج دیا ہے جس کی پرچھائیاں ادب میں دور دور تک پڑتی ہیں۔ حوا جنسی طور پر بیدار ہے اور گنہگار ہے۔ مریم میں جنس کا شائبہ تک نہیں اس کا حمل بھی آسمانی ہے جو نفس مقدس پھونکنے کا نتیجہ ہے۔ مریم پاکدامنی، مامتا اور مصلوب مسیح کے سبب اس دنیا میں ماں کے انتہاء دکھ کی علامت ہے۔ مریم حوا کے گناہ کا کفارہ عطا کرتی ہے۔ بے شک مریم اور اس کے بیٹے کے سبب گناہ آلود دنیا کو نجات ملتی ہے لیکن دنیا کا کاروبار چلتا ہے حوا اور اس کے گناہ سے۔ وہی جنستیا ہے تخلیق کا کرب ہے، مامتا کی انتہاء محبت ہے، زندگی ہے۔ دنیا میں جو کچھ ہنگامے ہیں اسی کی بیٹیوں سے ہیں۔ "سوکھے ساون" میں ضمیر الدین احمد حوا اور مریم کی ثنویت کو توڑتے ہیں۔ اس افسانے میں اچھی عورت کا ان کا تصور حسن، نسائیت، مامتا اور بدن کے تقاضوں کی شناخت سے مل کر تعمیر ہوا ہے جنس کو نظرانداز کرکے نہیں بلکہ جنس پر مرکوز کرکے ہی وہ ایک ایسی عورت کا کردار پیش کر سکے ہیں جو کسی اخلاقی آدرش کا نمونہ ہونے کے سبب نہیں بلکہ نغمۂ حیات کے زیر و بم سے ہم آہنگ ہونے کے سبب اتنا دلنواز بنا ہے۔

جسے میں نے افسانے کی نغمگی کہا ہے وہ اسی آہنگ حیات کی زائیدہ ہے یہی نغمگی سماجیات، نفسیات اور اخلاقیات کو افسانے میں بھٹکنے نہیں دیتی۔ اس افسانے میں ہلکا سا سماجی طنز، اخلاقی جھکاؤ اور نفسیاتی تاک جھانک افسانہ کو غلط آہنگ کرنے کے لئے کافی ہے۔ اسی لئے افسانہ نگار کی نظر

ورت کی نفسیات سے زیادہ اس کی حرکات و سکنات پر بہتی ہے حواس کے اندرونی آہنگ کی ترجمانی
رتے ہیں۔ دراصل عورت کا وجود اس لمحے میں وہ نقطۂ ارتکاز بنا ہوا ہے جہاں قوت حیات کا اندرونی
ہنگ اور خارجی فطرت کا زیروبم ایک ساتھ تال دینے لگتے ہیں۔ افسانہ نگار ایک نابغہ کی جنبش قلم سے
ان کے آہنگ کو فطرت کے آہنگ میں منتقل کردیتا ہے۔ یہ عورت اس کا گھر اور پورا گاؤں آگ برساتی
رمی، لو کے تھپیڑوں اور حبس کی گرفت میں ہے۔ شام پڑتے حبس دم توڑتا ہے۔ پیپل کے پتے تالیاں بجاتے
ں۔ بھیگی ہوا کے جھونکے آتے ہیں۔ دور بجلی کڑکتی ہے۔ آسمان پر بادل چھا جاتے ہیں اور زمین پر اندھیرا۔ یہ
ورت آنگن میں کھڑی ہے۔ چند موٹی بوندیں اس کے مسکراتے چہرے پر گرتی ہیں۔ آنگن کی سوندھی خوشبو کی
پٹیں آنے لگتی ہیں۔ عورت اب برہنہ بارش میں نہا رہی ہے۔ وہ بادل چھائے ہوئے آسمان کی طرف منہ اٹھا کر
نکھیں بند کرلیتی ہے۔ پھر اس کے دونوں ہاتھ اوپر کی طرف اٹھ گئے اور پیروں نے گردش شروع کی جو تیز ہوتی
گئی ــــ تیز ہوتی گئی.........

اب عورت ہے اور برسات۔ پیاسا جسم اور برستا ساون۔ اندر کا موسم باہر کے موسم سے گلے
مل رہا ہے۔ باہر فطرت پر ہیجان ہے، برستی ہے، چمکتی ہے، گرجتی ہے۔ اندر فطرت کسمساتی ہے۔ انگڑائی لیتی
ہے۔ تپتی زمین کی مانند برسات کو قبول کرتی ہے۔ رات کو عورت جب اپنے بستر پر سونے جاتی ہے تو ایک نئی
عورت بن چکی ہوتی ہے۔ اس تبدیلی کا امکان اس کی سرشت میں پہلے سے موجود تھا۔ زندگی کی طرف
اس کا رویہ شروع ہی سے اثباتی تھا۔ مکمل قبولیت میں جو اخلاقی یا نفسیاتی رکاوٹیں تھیں وہ بھی مٹی نم ہونے
کے بعد دور ہوگئیں۔ ہم قیاس کرسکتے ہیں کہ اب وہ خان صاحب کے پیغام پر پہلے کی مانند پس وپیش
نہیں کریگی۔ بیوگی کی زندگی پر قناعت آہنگ حیات کو مجروح کرنے کے مترادف ہوگا اور ہم جانتے ہیں
کہ اس کا سازِ حیات غلط آہنگ نہیں رہا۔

"سوکھے ساون" نشاطِ زیست کا افسانہ ہے۔ چاروں طرف نشاط ہی نشاط اور حسن ہی حسن۔ یہ افسانہ
نغمۂ بہار ہے۔ پت جھڑ کے دن پورے ہوئے ہیں اور بہار دبے قدموں داخل ہوتی ہے۔ ایک خوابیدہ خواہش
کی پہلی انگڑائی کا گیت ہے۔ سوکھے پتوں کے درمیان بیچ سے پھوٹی ہوئی کونپل کی سگندھ ہے یہ ابروزی رنگین
پھوار ہی کا اثر ہے کہ گھر اور گاؤں کا پورا ماحول، پوری فضا سہانے لگتے ہیں۔
قاری ایک ایسے تجربہ سے گذرتا ہے جو حیاتِ محض کا ــــ محض ہونے کی مسرت کا.....

بسنتی کی ملائم دھوپ میں پھدکتی چڑیوں کے بے پایاں نشاط کا تجربہ ہے۔

(۲)

"سوکھے ساون" کے برعکس "تشنۂ فریاد" ایک ایسی عورت کا المیہ ہے جس کی دل کی بات اوّل تو زبان تک آتی ہی نہیں اور اگر آ پاتی ہے تو کوئی نہیں سمجھتا۔ چونکہ یہ جواں، خوبصورت، شادی شدہ عورت اپنے بدصورت عمر رسیدہ شوہر سے غیر مطمئن ہو کر ایک نوجواں شاعر بسو کے ساتھ ناجائز تعلقات کا شکار ہو جاتی ہے اس لئے دنیا کی نظروں میں بلکہ خود اپنی نظروں میں بھی وہ گنہگار ہے۔ صرف افسانے کا قاری جانتا ہے کہ یہ عورت رسوا سے ناجائز تعلقات کے باوجود کتنی اچھی، کتنی بے گناہ اور کتنی مظلوم ہے یہ بات بھی افسانے کا قاری ہی جانتا ہے کہ پورے افسانے میں اس کے دل کی بات دل ہی میں رہتی ہے۔ اور شاید مرنے کے بعد بھی وہ اپنے معبود کے سامنے لب فریاد وا نہ کر سکے۔ وہ خدا کے سامنے بھی تشنۂ فریاد ہی رہے گی کیونکہ اسے جو کچھ کہنا ہے (اور نہ کہنے کے باوجود افسانے کا قاری جانتا ہے کہ اسے کیا کچھ کہنا ہے) وہ شاید خدا کے سامنے بھی نہ کہہ سکے۔ عورت اس جہاں میں ہو یا دوسرے جہاں میں ہمیشہ تشنۂ فریاد رہے گی کیونکہ اسے جن الجھنوں، دشواریوں اور مجبوریوں کا سامنا ہے وہ سمجھ میں آنے کے باوجود سمجھ میں نہیں آتیں اسی لئے آدمی عورت کو معمہ کہتا ہے۔ آپ معمے کو کہئے کہ وہ سمجھائے کہ وہ کیا ہے۔ معمہ تشنۂ فریاد ہی رہے گا۔

ویسے تو افسانہ بہت سیدھا سادہ نظر آتا ہے، لیکن اس میں تکنیک اور بیان کی ایسی پرکاریاں ہیں کہ قاری ضمیر الدین احمد کی فنکاری پر عش عش کر اٹھتا ہے۔ اگر افسانے کا عنوان "تشنۂ فریاد ہے" تو افسانے کی پوری ساخت، اس کی ہیئت اور اس کا عمل کہنے اور نہ کہنے، جاننے اور نہ جاننے، باتوں کے ڈھکے چھپے اور عیاں ہونے، راز کے خفیہ اور فاش ہونے کی کیفیت کا حامل ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار کی پہلی جھلک ہی میں صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کا سیانہ حسن سما گیا ہے۔

"کنڈی کھلنے کی آواز آئی ـــــــــــ پھر کھڑکی کا ایک پٹ تھوڑا سا کھلا اور مجھے کانچ کی فیروز آبادی چوڑیوں سے بھری ہوئی ایک کلائی، مہندی سے رچی ہوئی ایک ہتھیلی، ایک کلے کی انگلی اور ایک انگوٹھا اور اس چٹکی میں ململ کے چنے ہوئے لہریے دوپٹے کا ایک تنا ہوا پلو نظر آیا

جس کے پیچھے سے اس کا دایاں گال جھلک رہا تھا"

"سو گھے سے دل" ہی کی طرح اس افسانے میں بھی عورت کا نام نہیں۔ افسانہ اس طرح لکھا گیا ہے کہ نام لینے کی ضرورت ہی نہیں پڑتی۔ نام سے ایک مانوسیت پیدا ہو جاتی اور وہ فاصلہ قائم نہ رہتا جو کہ اب ہے۔ افسانہ نگار نے یہ قرب و دوری کا کھیل بھی نہ صرف قاری کے ساتھ بلکہ تمام کرداروں کے ساتھ کھیلا ہے۔ قاری کے ساتھ تو اس معنی میں کہ قاری اتنا قریب ہونے کے باوجود کہ اس عورت کی شاعر رسوا کے ساتھ شب باشیوں کو دیکھتا ہے یہ عورت ایک ایسا فاصلہ برقرار رکھتی ہے کہ قاری اس کے لئے ایک احترام کا جذبہ محسوس کرتا ہے۔ محولہ بالا اقتباس میں اس عورت کی جو جھلک ہے اس میں وہ جذبہ حسن ہے جو درمیان میں فاصلہ رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ بے نقابی، بے تکلفی اور قرب سے یہ تاثر مجروح ہو سکتا ہے اس عورت کے المیہ کو محسوس کرانے کے لئے احترام کا یہ جذبہ ضروری ہے کیونکہ افسانہ اتنے نازک تاروں پر حرکت کرتا ہے کہ مضراب کی ہلکی سی لغزش بھی اسے ایک المیے کے بجائے ناعاقبت اندیش عورت کی دردبھری کہانی بنا سکتی ہے۔

یہ عورت ناعاقبت اندیش نہیں اس کا احساس بھی افسانے کے آغاز ہی سے ہو جاتا ہے افسانے کا واحد متکلم راوی ایک نوجوان لڑکا ہے جس کے گھر کا اوپر کا کمرہ اس عورت کے شوہر پیش کار صاحب کے ملحقہ مکان کی چھت سے لگا ہوا ہے۔ رسوا واحد متکلم کا دوست ہے اور اس عورت سے رات کو خفیہ ملاقاتوں کے لئے وہ اسی کمرے کا استعمال کرتا ہے۔ واحد متکلم کبھی اس عورت کے سامنے محض لڑکا تھا۔ اب جوان ہو گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ رسوا اور اس عورت کے درمیان ملاقاتوں کا وسیلہ اور ذریعہ ہے یہ عورت واحد متکلم سے پردہ کرتی ہے۔ محولہ بالا منظر میں لہرئیے دوپٹے کا تنا ہوا پلو اسی پردے کی علامت ہے۔ واحد متکلم اس سے کہتا ہے" ذرا سامنے تو آئیے۔ آخر یہ پردہ کب تک ...... کیا میں نے "پہلے کبھی آپ کو دیکھا نہیں"؟ تو عورت جواب دیتی ہے کہ تب کی بات اور تھی۔ تب تم لڑکے تھے"۔

"اور اب..."؟

"اب ماشاءاللہ"

"جوان ہوں"؟

"ہاں"

"یہ خطا تو یقیناً مجھ سے سرزد ہوئی ہے۔"

"ہنسی مذاق کی بات نہیں بھیا۔ میں واقعی بہت پریشان ہوں۔"

پریشانی کی وجہ واحد متکلم کے دوست رسوا کے ساتھ اس کا جنسی تعلق ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ یہ سلسلہ اب ختم ہو جائے۔ پیش کار صاحب کو شبہ ہو گیا ہے۔ ادھر کئی دن سے وہ بدلے بدلے نظر آ رہے ہیں۔ کئی دن سے اس کا دل بھی بہت دھڑک رہا ہے "میرا دل مجھے ادھر کئی دن سے ملامت کر رہا ہے۔ شریفوں کا محلہ ہے۔ کہیں بھانڈا پھوٹ گیا تو بڑی بدنامی ہو گی اور محلہ الگ بدنام ہو گا۔ بھیا تم انہیں سمجھا دو کہ بس اب یہ قصہ ختم ہونا چاہیئے۔"

اس منظر میں افسانے کے بہت سے کلیدی اشارے ہیں۔ پہلی بات تو واحد متکلم کے ساتھ اس عورت کے تعلق کو لیجئے۔ وہ اس سے پردہ کرتی ہے۔ کھل کر سامنے نہیں آتی۔ بھائی صاحب کہہ کر اسے مخاطب کرتی ہے حالانکہ واحد متکلم اس کے اور رسوا کے بیچ رازدار اور نامہ بر کا کام کرتا ہے اور دونوں کی ملاقات کا وسیلہ اس کا کمرہ ہی ہے۔ یہ عورت کچھ مذہبی بھی ہے۔ اپنے گناہ کا احساس ہے پشیمانی ہے عاقبت خراب ہونے کی بات کرتی ہے اور پردہ بھی کرتی ہے۔ واحد متکلم سے گفتگو میں شرمندگی کا کوئی احساس نہیں۔ بدچلنی پر کوئی ندامت نہیں۔ دراصل رسوا جیسے جوان آدمی کے ساتھ جنسی تعلق قائم کر کے اس نے اپنی زندگی کی تکمیل کی ہے۔ یوں سمجھئے کہ اس کی پیاسی کی پیاس بجھی ہے اسے وہ تسکین ملی جس کے بغیر زندگی تپتا ہوا صحرا تھی۔ اسی لئے اپنے اس تعلق پر سے احساسِ گناہ ہے ندامت نہیں۔ گناہ کا معاملہ خدا کے ساتھ ہے، جس نے انسان کو وہ سرکش جبلتیں دیں جو اس کے قابو میں نہیں رہتیں۔ وہ ان کی تسکین میں بے اختیار ہے اس لئے گناہ کی پاداش میں بڑی سے بڑی سزا قبول کرنے کو تیار ہے۔ یہ حوصلہ ہو تو پھر اپنے ناجائز تعلق پر شرمندگی نہیں ہوتی۔ اس افسانے میں یہ تعلق عیاشی نہیں ہے بلکہ ایک حرماں نصیب عورت کے جسم کی پکار کا نتیجہ ہے اسی لئے ہم اس عورت سے ایک گونہ ہمدردی محسوس کرتے ہیں یہی نہیں ہم اس کے لئے وہ احترام کا جذبہ محسوس کرتے ہیں جو ایک محبت کرنے والے دل کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے

دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے کی پوری فضا جنسی آوارگی سے لبریز ہے، جیسا کہ مندرجہ بالا منظر سے ظاہر ہے۔ افسانے کا واحد متکلم بھی ایک ایسا نوجوان ہے جو اپنی جوانی کے پہلے تجربے کے لئے اسی عورت پر دانت لگائے بیٹھا ہے۔ واحد متکلم ہندوستانی متوسط طبقے کے ان نوجوانوں کی نمائندگی کرتا ہے جو

جوان ہوتے ہی شکار کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں اس افسانہ میں رسوا اور واحد متکلم دونوں شکاری مرد ہیں اور عورت ان کا شکار۔ دونوں دوستوں میں ایسی کوئی ساجھے داری نہیں لیکن واحد متکلم سمجھتا ہے کہ رسوا سے عورت کا دل بھر جائے گا تو اس کے لئے راستہ صاف ہو جائے گا۔ گویا وہ اپنے موقعے کی تلاش میں ہے۔ اس لئے اس عورت کے ساتھ اس کی بات چیت چھچھورے انداز کی ہے چونکہ عورت کے سامنے کل تک یہ نوجوان لڑکا تھا اس لئے وہ اس کی شوخ اور شریر گفتگو کو محض لڑکپن پر محمول کرتی ہے وہ اسے بے ضرر مذاق سمجھتی ہے۔ وہ واحد متکلم کے ساتھ بڑی محبت سنجیدگی اور رکھ رکھاؤ کے ساتھ گفتگو کرتی ہے۔ اس گفتگو میں اس بات کا شائبہ تک نہیں کہ واحد متکلم بہر حال رسوا کے ساتھ اس کی شب باشیوں کا ذریعہ اور شاہد ہے۔ واحد متکلم کے سامنے وہ ذرہ بھر شرمندگی محسوس نہیں کرتی۔ اس کا سلوک ایسا ہی ہے جیسا کہ ایک محبت کرنے والی نوجوان لڑکی کا ہوتا ہے جو ہماری ہر فلم میں برملا کہتی ہے کہ پریم کرنا پاپ تو نہیں ہے۔ بیشک پیش کار کی بیوی غیر مرد کے ساتھ رشتہ قائم کر کے پاپ ہی کر رہی ہے اور اسے وہ پاپ سمجھتی ہے لیکن رسوا کے ساتھ یہ ہیجان جنسی زندگی کی طوفانی موجوں میں اس کا احساسِ گناہ تنکے کی طرح بہہ جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے کمال یہ کیا ہے کہ افسانے کی جنس زدہ فضا میں اس عورت کو جو رسوا اور واحد متکلم کی جنسی زندگی کا سبب ہے نارمل اور صحت مند بتایا ہے۔ قلم کی ایک ذراسی لغزش بھی اسے گری پڑی ہوئی کتیا بنا سکتی تھی۔ یہ افسانہ ایک ایسی عورت کا المیہ بھی ہو سکتا تھا جو ایک بے جوڑ شادی کا شکار ہو اور اپنا معصوم دل اور ازدواج کے باوجود کنوارا جسم کسی خوبرو نوجوان کو دیدے اور خوب مرد نوجوان اسے تج دے "تشنہ فریاد" انہی خطوط پر چل رہا ہے لیکن تھوڑے سے فرق کے ساتھ اور یہ تھوڑا سا فرق ہی اسے بالکل دوسرا ڈائمنشن عطا کرتا ہے۔

یہ عورت معصوم نہیں ہے۔ موم کی گڑیا نہیں ہے۔ ایک معنیٰ میں وہ گنہگار ہے۔ قرین قیاس یہی ہے کہ پہلے اس نے جنسی بھوک سے مجبور ہو کر رسوا کے ساتھ جسمانی رشتہ قائم کیا اور پھر اس کے دل میں رسوا کے لئے لگاؤ کا جذبہ پیدا ہوا۔ ضمیر الدین احمد پھر عورت کو کلی حیثیت سے پیش کرتے ہیں جنس عورت کے وجود کا بھی اتنا ہی اہم اور طاقتور عنصر ہے جتنا کہ مرد کے وجود کا، یہ عورت جنسی طور پر بیدار ہے صحت مند ہے اور ایک ناکارہ شوہر کے ساتھ جنسی محرومی کی زندگی گذارنے کے باوجود نارمل ہے جیسا کہ رسوا کہتا ہے وہ جنسی اختلاط میں جادو جگاتی ہے اور کم عمر ہونے کے سبب نومشق نہیں ہے۔ بات

دراصل یہ ہے کہ ہم عورت کو جنس سے ناآشنا دیکھنے کے اس قدر عادی ہو گئے ہیں کہ اس کی طرف سے جنسی کیف و اشتغال کا ذرا سا بھی مظاہرہ ہمیں ایک حرافہ کا آزمودہ ہتھکنڈا نظر آتا ہے، حالانکہ اختلاط میں سپردگی اور جسمانی خلوص ہر اس عورت کو جو اخلاقی اور اعصابی گھٹن کا شکار نہیں فطرت کا عطیہ ہے گویا جنسی عمل اس عورت کے لئے فطری تقاضا ہے کوئی دماغی یا اعصابی سرگرمی نہیں جو آدمی کو جنس زدہ بناتی ہے جنس جب خبط بن جائے اعصاب پر سوار ہو جائے تو فسق پیدا ہوتا ہے۔ جنس جب بدن کا فطری تقاضا ہو تو عشق کو اس سے عار نہیں آتا۔ عشق فسق سے دور رہتا ہے۔ جنس سے نہیں۔ افسانہ نگار اس عورت میں جنس اور محبت کو مساوی درجہ دیتا ہے۔ یہ دونوں عناصر افسانے میں موجود ہیں لیکن افسانہ نہ تو رومانی محبت کی کہانی ہے نہ نمفومینیا کی۔ رسوا کے ساتھ اس عورت کا جنسی تعلق ہماری نظروں میں اس کی شخصیت کو داغدار نہیں کرتا۔ جنسی بھنور میں گھری ہونے کے باوجود اس میں ایک پاکدامن عورت کا وقار ہے۔ یہ وقار واحد متکلم سے اس کی گفتگو اس سے پردہ کرنے اس سے فاصلہ قائم رکھنے میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس میں خام کاری، سطحیت اور چھچھورپن نہیں ہے۔

اس عورت کے برعکس رسوا اور واحد متکلم دونوں جنس زدہ، سطحی اور چھچھورے ہیں۔ واحد متکلم تو خیر ابھی ابھی سیانا ہوا ہے اور اسے زندگی کا تجربہ بھی نہیں، لیکن رسوا تو شاعر ہے، مشاعرے پڑھتا ہے، تجربہ کار ہے، کم از کم اس عورت کے ساتھ ہی وہ کافی دنوں سے لگا ہوا ہے لیکن اس میں کوئی سنجیدگی نہیں اپنی ذات کے علاوہ دوسرے کے مسائل اور الجھنوں کو سمجھنے کی کوئی خواہش نہیں بلکہ صلاحیت بھی نہیں۔ وہ ایک عام ہندوستانی مرد کی مثال ہے جو جہاں تک عورت کا تعلق ہے مردانہ برتری اور پندار اور کھوکھلے پن پر مبنی آبائی اور مروجہ رویوں کا ہی مظاہرہ کرتا ہے۔ وہ شکاری مرد ہے اور اگر کوئی عورت اس کے پنجے میں پھنستی ہے تو وہ اس سے کھیلتا رہتا ہے۔ دل لگی کو دلداری میں بدلنا اس کے کھلنڈرانہ مزاج کے خلاف ہے وہ اس عورت کے معاملہ میں کبھی سنجیدہ نہیں ہوتا۔ رسوا ان لوگوں میں سے ہے جو بے راہ رو عورت کو بدچلن، فاحشہ، حرافہ اور قطامہ سمجھتے ہیں۔ ہماری پرانی داستانوں اور کہانیوں میں ایسی عورتیں بڑی تعداد میں نظر آتی ہیں۔ شوہر کے علاوہ ہر مرد کے ساتھ عورت کا تعلق زنا ہے اور زنا کی سزا سنگساری ہے۔ ہر شخص کی نظر میں پیش کار کی بیوی بدچلن اور فاحشہ ہے لیکن جیسا کہ میں بتا چکا ہوں افسانے کے قاری کی نظر میں وہ فاحشہ نہیں۔ قاری اس سے ہمدردی کرتا ہے اس کی عزت کرتا ہے اور اس   ایسے پر آنسو بہاتا

ہے۔ یہ افسانہ آرٹ کا بنیادی کام انجام دے رہا ہے۔ حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو واضح کرتا ہے۔ اور انسانی عمل کے سرچشموں کی تلاش کرکے انسان اور زندگی کی تفہیم اور عرفان پیدا کرتا ہے۔

واحد متکلم ہر مرد کی طرح یہی سمجھتا ہے کہ وہ عورت جو شوہر کو چھوڑ کر ایک مرد کے پاس جاتی ہے تو دوسرے کے پاس بھی جا سکتی ہے۔ عامیانہ زبان میں کہیں تو وہ ٹیکسی ہے، پلیٹ فارم ہے۔ مختصر یہ کہ مشترکہ ملکیت ہے۔ مرد کی عورت بازی اس کے کردار کو اس طرح لیبل نہیں لگاتی۔ عورت ذرا بے راہرو ہو تو اس پر لیبل لگ جاتا ہے۔ رسوا کی نظر میں اس عورت کی کوئی عزت نہیں۔ اس کے مزاج کے خلاف کوئی بات ہوئی نہیں کہ وہ اس عورت کے متعلق نازیبا باتیں سوچنے لگتا ہے۔ چنانچہ جب واحد متکلم اسے بتاتا ہے کہ موصوفہ چاہتی ہیں کہ یہ سلسلہ ختم ہو تو وہ سوچ میں پڑ جاتا ہے "نہ جانے کیا ہو گیا اسے .... مجھ سے پرسوں یہی بات کہی۔ کھل کے تو نہیں مگر اشارا صاف تھا......... معلوم ہوتا ہے جی بھر گیا ہے......... ایسی عورتوں کا کوئی ٹھیک نہیں......... کسی اور کو تاک لیا ہو گا" پھر آگے چل کر وہ کہتا ہے ...... لیکن بندہ بھی ہاتھ میں آئے شکار ایسی آسانی سے چھوڑنے والا نہیں"۔

رسوا کے برخلاف عورت کو دیکھئے۔ آشنائی میں پہل کس نے کی وہ بحث بھی افسانے میں ہے لیکن اب اس کی اہمیت نہیں کیونکہ عورت کے لئے شب و روز آشنائی ایک جذبۂ محبت میں بدل چکے ہیں لیکن اس کی یہ یک طرفہ خاموش محبت خاموش ہی رہتی ہے۔ اس میں اتنی خودداری ہے کہ وہ محبت کو کاسۂ گدائی بنا کر الفت کی بھیک نہیں مانگتی۔ وہ محبت کے پھندے میں رسوا کو اسیر کرنا بھی نہیں چاہتی۔ اسے نہیں پتہ کہ رسوا اسے صدق دل سے چاہتا بھی ہے یا نہیں لیکن وہ اس فریب میں خوش ہے کہ آشنائی کے ساتھ ساتھ رسوا کو اس سے کچھ لگاؤ بھی ہے۔ اسی لئے جیسا کہ ایسے تعلقات میں ہوتا ہے وہ اس کی جھوٹی قسموں اور جھوٹی باتوں پر یقین کرتی ہے جبکہ وہ اپنی سچی بات نہ کہہ سکتی ہے نہ منوا سکتی ہے۔ وہ تو یہ بھی نہیں جانتی کہ رسوا کو اس کے جذبۂ محبت کا علم ہے بھی یا نہیں۔ افسانہ نگار نے اس عورت کی بے لوثی اور رسوا کی خود غرضی کو نہایت ہی نازک انداز میں پیش کیا ہے۔ اگر یہ تضاد جلی قلم سے پیش کیا جاتا تو مرد کے کٹھور پن اور عورت کی مظلومیت کا رسمیہ انداز اختیار کر لیتا۔ اس میں سے اس چالاکی کا عنصر غائب ہو جاتا جو ایک غیر ذمہ دار جنسی کھیل کا شاخسانہ ہے۔ رسوا کے لئے یہ تعلق محض ایک کھیل ہے جبکہ عورت کے لئے ایک آزمائش بن چکا ہے۔ اس آزمائش سے عورت کھرا سونا بن کر باہر آتی ہے جبکہ رسوا ملاوٹ ہی ملاوٹ ہے

خاطر نشان رہے کہ بلاوٹ میں چالاکیاں ہوتی ہیں اور ایک اچھے افسانے میں چالاکیوں کا بیان ملامتی نہیں ہوتا بلکہ طنزیہ ہوتا ہے اور ضمیر الدین احمد طنز کا استعمال خوب جانتے ہیں۔ عورت کی بے لوثی کا بیان براہ راست نہیں، بلکہ عورت جو کچھ نہیں جتاتی اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ رسوا پر اپنی محبت کا کوئی حق نہیں جتاتی اس کے سامنے اپنے دکھ، اپنی پریشانی، اپنی دردشا کا رونا نہیں روتی۔ رسوا سے تقاضا نہیں کرتی کہ اس زندگی سے نجات کی کوئی سبیل کرے کوئی شکایت، کوئی فریاد، کوئی طنز، کوئی طعنہ نہیں۔ جھوٹی قسمیں نہیں محبت کے دعوے نہیں، مرجانے کی دھمکیاں نہیں حالانکہ وہ یہ باتیں کرتی تو ان میں سچائی ہوتی۔ کوئی بناوٹ نہ ہوتی۔ افسانہ اس وقت صحیح معنوں میں فن کی بلندیوں کو چھولیتا ہے جب یہ تمام باتیں رسوا کی زبانی ادا ہوتی ہیں۔ اس کی باتوں میں وہ جھوٹ ہے جو ایک مکار عاشق معشوق کے سامنے اپنا مقصد حاصل کرنے کے لئے بولتا ہے۔ عورت پھر اپنا سچ نہیں بول سکتی اور مرد کا جھوٹ مان لیتی ہے۔ رسوا مظلوم بن جاتا ہے اور عورت جو خود زخمی ہے اس کی چارہ گری کرتی ہے۔ عورت کے لئے اس سلسلے کو ختم کرنا جان کنی سے کم نہیں لیکن اسے رسوا کی بدنامی کا بھی خیال ہے۔ رسوا بھلا اس خوبصورت شکار کو یوں چھوڑیگا جب اس کی دلیلیں بے اثر ثابت ہوتی ہیں تو وہ پینترا بدلتا ہے۔ "تمھا چھوڑنا ہی ہے تو مو" ...... "جی بھر گیا" ۔......... جب تک جا با کھیلیں پھر اٹھا کے پھینک دیا۔ تب گھٹے گھٹے سے رونے کی آواز ایک سسکی۔ ایک لمبی ٹھنڈی سانس۔ ایک "ہائے": اس نے ایک اور پینترا بدلا۔ تمہارے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ گنگا میں ڈوب مرونگا! زہر کھالوں گا"....!

"زہر کھائیں تمہارے دشمن"....... "تمہیں میرے سر کی قسم، ایسے کلام پھر کبھی مت لانا زبان پر"

ان دونوں کی ملاقات جو واحد متکلم کے توسط سے مشاعرے کی رات مشاعرہ گاہ سے کچھ فاصلے پر درختوں کے جھنڈ میں ہوتی ہے بظاہر تو ایسی سینکڑوں ملاقاتوں کی پیروڈی ہی معلوم ہوتی ہے لیکن اس پورے منظر میں IRONY کے آبدار خنجر نے عجیب کاٹ پیدا کردی ہے۔ ایک طرف مرد ہے جو جھوٹ پر جھوٹ بولے جارہا ہے اور دوسری طرف عورت ہے جو جھوٹ کو سچ سمجھتی ہے اور اپنا سچ بول نہیں پاتی۔ اس کے دل کی بات دل ہی میں رہ گئی اور وہ وہی بول رہی ہے جو جھوٹی مظلومیت اپنی تسکین کے لئے چارہ گر سے بلوانا چاہتی ہے۔ عورت کا پورا وجود تشنۂ فریاد بن گیا ہے۔

رسوا گنگا میں نہیں ڈوبتا۔ عورت ہی کنواں بھرتی ہے لیکن اس سے قبل کہ اس کی لاش کا پتہ چلے

پورے قصبے میں اس خبر کی لکھی بھنبھناتی پھر رہی ہے کہ پیش کار صاحب کی بیوی بھاگ گئی۔ رسوا واحد متکلم سے کہتا ہے "میں کہتا تھا نا کہ ایسی عورتوں کا کوئی اعتبار نہیں ...... کسی اور کو بھی لگا رکھا ہوگا ......"

بہشتی جب شام کو پیش کار صاحب کے ہاں پانی بھرنے آیا تو یہ بھید کھلا کہ وہ اپنے کسی یار کے ساتھ نہیں بھاگی ہے بلکہ اس نے گھر کے کنویں میں چھلانگ لگائی ہے۔ چھوٹے قصباتی سماج میں بدنامی کا راستہ سیدھے کنویں کی طرف جاتا ہے۔ اس عورت کے المیے کو نہ منٹو کے افسانے پڑھنے والا واحد متکلم سمجھ سکتا ہے نہ مشاعرے پڑھنے والا الاغزل گو شاعر رسوا۔ نہ نیاز فتح پوری کی نادلیں پڑھنے والی امی جان۔ افسانے کا آخری حصہ ضمیر الدین احمد کی فنکاری کا اعجاز ہے جب وہ اس عورت کے المیے کو ایک ایسے لمحے میں نصب کر دیتے ہیں جس میں ازلی رات کی تاریکی، مذہب کا دلاسا اور ایک ایسی عمر رسیدہ عورت کی ہمدردی سمٹ آئی ہے جو تمام اخلاقیات سے بلند ہو کر ایک عورت کے المیے کو سمجھ سکتی ہے یہ پورا منظر اتنا بولتا ہوا ہے کہ اس پر کوئی تبصرہ ممکن نہیں۔

میرا کسی سے باتیں کرنے کو جی چاہ رہا تھا ———— میں نیچے آیا۔ نانی اماں دالان میں تخت پر عشاء کی نماز پڑھ رہی تھیں۔ میں جا کر مسہری پر ان کے پاس بیٹھ گیا۔ انہوں نے سلام پھیرا معمول سے زیادہ لمبی دعا مانگی۔ دونوں ہاتھ منہ پر پھیرے۔ جا نماز تہہ کی اور گاؤ تکیے سے ٹیک لگا کر اور آنکھیں بند کر کے وہاں چلی گئیں جہاں اکثر جایا کرتی تھیں۔ بہت دور۔

جب خاصی دیر بعد واپس آئیں تو انہوں نے آنکھیں کھول کر اور کسی کو مخاطب کئے بغیر کہا......

"نصیبوں جلی نے کن لوگوں پر نچھاور کر دی جان سی عزیز شئے۔"

انہوں نے تسبیح اٹھائی اور آنکھیں بند کر لیں۔ تین چار منٹ بعد میں چپکے سے اٹھا اور اوپر چلا گیا۔



ضمیر الدین احمد کی آخری عمر کی آخری کہانی جس کا اب میں ذکر کرنا چاہتا ہوں "پچھم سے چلی پروا" ہے جو ۱۹۸۶ء میں لندن میں لکھی گئی اور "نیا دور" کراچی اور "شب خون" الہ آباد میں چھپی۔ میں نے جب "شب خون" میں اسے پہلی بار پڑھا تو ایک عجیب افسردگی کا احساس ہوا۔ یہ افسردگی کرداروں کے سبب نہیں تھی بلکہ ان کرداروں کے ذریعے زندگی کی جو تصویر سامنے آئی تھی اس کے سبب تھی۔ میاں بیوی بیٹے کی زندگی

پنہ مردگی نہیں تھی لیکن زندگی کے معمولی پن، تواتر اور تھکن کے سبب رونق، رنگینی جوش اور اُبال کا فقدان تھا۔ زندگی کی اس تصویر میں عام ملازمت پیشہ مڈل کلاس مسلم گھرانے کا ایسا ہو بہو عکس ملتا ہے کہ قاری یہ سوچ کر کہ ہاں زندگی میں تو یہی کچھ ہوتا ہے اور زندگی ایسی ہی ہوتی ہے کہانی کا دھاگا پکڑے آگے نکل جاتا ہے، یہ دیکھنے کے لئے کہ دیکھیں آگے کیا ہوتا ہے۔ آگے دراصل کچھ بھی نہیں ہوتا۔ ایک پرانی یاد، ایک پرانا زخم، ایک پرانی چوٹ تازہ ہو جاتی ہے۔ عورت جب دفتر سے تنخواہ لے کر بازار سے خریدی کر رہی ہوتی ہے تو اسے کار میں قاضی مسرور احمد دکھائی دیتا ہے جو پاکستان سے آیا ہے۔ لمبا قد، گیہواں رنگت سوٹ اور ٹائی، جوتے چمکتے ہوئے۔ وہ اسے دور سے دیکھتی ہے، تو فوراً سے لوچہ تاچہ کرتی ہے۔ پتہ چلتا ہے وہ ابھی غیر شادی شدہ ہے۔ یہ عورت کا پہلا عشق تھا۔ اس کے ساتھ بیتے ہوئے دن اور راتیں عورت کی زندگی کے تابناک لمحے تھے جن پر اس کی شادی شدہ زندگی کی بے رنگی اور یک رنگی گرد بن کر چھا گئی تھی۔ قاضی مسرور کو دیکھنے کے بعد نہ صرف پرانے زخم ہرے ہو گئے بلکہ زندگی میں نشاط و ابتہاج کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی کہ یہ عورت جب گھر کو لوٹی تو اس عورت سے مختلف تھی جو صبح گھر سے نکلی تھی۔ صبح اور شام کا یہ تضاد افسانے میں کلیدی اہمیت رکھتا ہے۔ اس تضاد کو میں آگے چل کر واضح کرونگا۔ بطور افسانے کے مبصر کے وضاحت کی ذمہ داری مجھ پر اس لئے آتی ہے کہ اس افسانے کا پورا آرٹ لطیف ابہام کا آرٹ ہے۔ حقیقت نگاری اتنی واضح ہے کہ لگتا ہے افسانہ نگار سامنے کی چیزوں کو بیان کر رہا ہے۔ لیکن ان سامنے کی باتوں میں ایسی معنوی تہہ داریاں پنہاں ہیں جو تیز رو اور سطح بین قاری کی نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔

افسانے کا عنوان ہے "پچھم سے چلی پروا"۔ لڑکا جو اسکول کا ہوم ورک کر رہا ہے پوچھتا ہے یہ پُروا کسے کہتے ہیں "ماں کہتی ہے "پروا میں یہ تاثیر ہوتی ہے کہ اداس سے اداس شخص بھی تھوڑی دیر کے لئے خوش ہو جاتا ہے۔ شام کو کھانا کھاتے وقت لڑکا کہتا ہے کہ سکول ٹیچر نے بتایا ہے کہ پروائی کی ایک اور تاثیر بھی ہوتی ہے .... وہ کہہ رہے تھے کہ جب پروائی چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد ہوتا ہے۔"

افسانہ نگار نے کمال ہنر مندی سے ان دونوں کیفیتوں کو اس افسانے میں سمو دیا ہے صبح کے وقت گھر میں تھکن، اضمحلال، بیزاری تھی۔ شام کے وقت ہر چیز صاف ستھری اور چاق و چوبند ہے۔ کھانا بھی اچھا پکا ہے۔ یہ قاضی مسرور احمد کو دیکھنے کا اثر ہے۔ ذہن میں پرانی یادوں کی پروائیاں چلنے لگی ہیں۔ تنخواہ

بھی آگئی ہے اور وہ ابھی خریدی بھی کرتی ہے۔ لیکن پرانی چوٹوں میں درد بھی ابھر آیا ہے۔ یہ درد اسی کا ہے اور وہ یہ درد لیکر سو جاتی ہے۔

اب اس افسانے میں تضادات دیکھئے۔ پہلا تضاد تو صبح و شام کا۔ دوسرا تضاد اداس اور خوشی کا۔ اداس سے اداس شخص بھی خوش ہو جاتا ہے۔ اور تیسرا تضاد باہر کی خوشی اور اندر کی چوٹوں کے درد کا۔ پھر تضادات ہیں قاضی مسرور احمد اور اپنے شوہر کے۔ ایک غربت اور آفس کی فائلوں میں دبا ہوا۔ دوسرا خوش پوش، خوبرو، لمبا تڑنگا کار میں سے نکلتا ہوا۔ پھر تضاد ہے اس زندگی میں جو اس کی ہے اور اس زندگی میں جو مسرور احمد کے ساتھ ہو سکتی تھی۔ خیر زندگی جیسی بھی ہے گذر بسر ہو جاتی ہے اور آدمی اس کا عادی بن جاتا ہے۔ یہ تو جب پُروا چلتی ہے تو پرانی چوٹوں میں درد جاگ اٹھتا ہے۔ ایسا درد جسے کوئی جان نہیں سکتا۔ بظاہر نارمل اور سیدھی سادی نظر آنیوالی زندگی میں بھی درد کے مقامات کون سے ہیں وہ دوسروں کا تو کیا ذکر وہ بھی بھولے بیٹھا ہے جسے چوٹ لگتی ہے۔ قاری ایک وسیع ہمدردی محسوس کرتا ہے۔ عورت کے لئے، شوہر کے لئے اور ایک گہری افسردگی میں ڈوب جاتا ہے جب وہ دیکھتا ہے نشاطِ زیست کے پیچھے کیسی کسک اور ٹیس رہی ہے۔

روزمرہ زندگی کے عام واقعات سے افسانہ نگار نے کم آمدنی والے گھر کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ معاشی بدحالی کو نمایاں کرنے والے بیانیے سے بہت مختلف ہے۔ یعنی دھیان نہ دلایا جائے تو پتہ بھی نہیں چلتا کہ ان اشاروں سے زندگی کی زبوں حالی کی تصویر شکل پذیر ہو رہی ہے۔ چند اشارے دیکھئے:۔

لڑکا انڈے کا خاگینہ کھا کر سکول چلا گیا۔ تھوڑی دیر بعد بیوی ایک اور پلیٹ میں دو پراٹھے اور رات کا بچا ہوا سالن لے آئی۔ اس نے پلیٹ میاں کے سامنے رکھ دی۔ میاں نے پلیٹ کو گھورا "خاگینہ نہیں ہے" "ایک ہی انڈا تھا" بیوی نے باورچی خانے کی طرف واپس جاتے ہوئے کہا "شام کو لے آؤں گی۔ آج تنخواہ کا دن ہے"۔

باورچی خانے میں پیڑھی پر بیٹھ کر اس نے بھگونے میں سے ایک باسی روٹی نکالی اور دیگچی میں بچے ہوئے سالن میں ڈبو ڈبو کر آہستہ آہستہ کھانے لگی۔ مگر تین چار نوالے کھانے کے بعد اس نے باقی روٹی واپس بھگونے میں رکھ دی۔

میاں نے چائے کا ایک گھونٹ لیا اور کلمے کی انگلی سے میز پوش پر پڑا ہوا دال کا پیلا دھبہ مٹانے

لگا۔ بیوی نے بھی ایک گھونٹ لیا۔ "دھو دو ہی" تھوڑی دیر دونوں گھونٹ گھونٹ چائے پیتے رہے۔ پھر میاں نے کہا۔

"دو دن سے یہی قمیص پہن رہا ہوں"

"دھوبی بدلنا پڑے گا۔ کبھی وقت پر نہیں آتا"

"دو ایک قمیص تو گھر پر بھی دھل سکتی ہیں"

"کیوں نہیں! پیالی کا پیندا طشتری سے ٹکرایا۔ بلکہ ساری دھلائی گھر پر ہو سکتی ہے"

"ارے تم تو ناراض ہو گئیں" بیوی چپ رہی۔

میاں اٹھا اور اس کی کرسی کے پیچھے کھڑا ہو گیا۔ اس نے اپنی ہتھیلیاں بیوی کے رخساروں پر رکھ دیں اور جھک کر ہونٹوں سے اس کے میلے بالوں کو چھوا۔ پھر اس نے اپنے دائیں ہاتھ کی انگلی بیوی کے بھینچے ہوئے ہونٹوں پر پھیری۔ اس کے دونوں ہاتھ کندھوں سے کھسک کر نیچے کی طرف سرکے تو بیوی تیزی سے اٹھ کھڑی ہوئی۔ "ابھی بہت سے کام باقی ہیں" میاں کے چہرے پر کھسیانی مسکراہٹ پھیل گئی۔

"کیا ہوا"

"کچھ بھی نہیں" بیوی نے اپنے نیل پالش سے عاری ناخنوں پر نظریں جما کر کہا۔

"ادھر دیکھو"

"مگر بیوی نے اس کی طرف دیکھے بغیر کہا "یہ بھی کوئی وقت ہے"

"اور کل رات"

"سر میں درد ہو رہا تھا"

میاں طنزیہ ہنسی ہنسا "بہانے کرنا تو کوئی تم سے سیکھے"

لیکن شام کا نقشہ کچھ اور ہوتا ہے۔ گھر صاف ستھرا، بیوی نہا دھو کر صاف کپڑوں میں ملبوس کھانے میں بھی گرم گرم پلاؤ، رائتہ اور مٹھائی۔ سب ڈٹ کر کھاتے ہیں۔ بیوی کمرے میں جا کر رسالہ پڑھنے لگتی ہے اور میاں فائلوں میں جٹ جاتا ہے۔ فرش پر سے ایک فائل اٹھانے کے لئے جھکتا ہے تو میاں کنکھیوں سے دیکھتا ہے کہ بیوی کی نظریں رسالے پر نہیں، آنگن میں چھائے اندھیرے پر جمی ہیں۔ لیکن جب اس نے سگریٹ سلگانے کے لئے سر اٹھایا تو بیوی کو پھر رسالہ پڑھتے پایا۔ بیوی نے رسالے پر سے نظریں ہٹا کر

اسے دیکھا، مسکرائی اور پھر رسالہ پڑھنے لگی۔ تھوڑی بعد وہ اٹھ کھڑی ہوئی "میں تو اب لیٹتی ہوں" شوہر کہتا ہے "تم جاؤ، مجھے ابھی تھوڑا ٹائم لگے گا"

یہ بھی ازدواجی زندگی کے عام واقعات ہیں۔ ہمیشہ لہو در بدنوں میں ایک آہنگ سے نہیں بہتا وجہ یہ ہے کہ دونوں الگ الگ وجود ہیں اور ثنویت مشکل ہی سے وحدت میں بدلتی ہے۔ کام کا بوجھ، الجھنیں اور تھکن خواہشوں کو ایک ابر آلود دن کی مانند بھیگی بھیگی بوجھل اور مضمحل کر دیتی ہیں۔ لیکن عورت کے جسم کا موسم بدل چکا ہے۔ بادل چھٹ چکے ہیں اور سورج کی تمازت سے زمین کسمسانے لگی ہے۔ آرزوؤں کی تتلیاں رنگ بکھیرتی ہیں اور ماضی کی یادیں سہانے خوابوں میں بدل گئی ہیں۔

شوہر جب اپنا کام ختم کر کے کمرے میں آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ پلنگ کے پاس دائیں جانب ایک آرام کرسی پر وہ پاجامہ، کرتا، اور دوپٹہ بے ترتیبی سے پڑا ہوا ہے جس میں ڈھائی تین گھنٹے پہلے بیوی کو دیکھ کر وہ بڑی مشکل سے اپنے آپ کو قابو میں رکھ سکا تھا۔

ضمیر الدین احمد کا تخیل اب نفسیاتی گہرائیوں سے بھڑ بھڑا کر اٹھتا ہے تو شاعری کی بلندیوں کو چھو لیتا ہے آگے بڑھ کر اس نے وہ دولائی اٹھائی جو پیروں سے کندھوں تک بیوی کے بدن کو ڈھانکے ہوئے تھی اور وہ دیکھتے کا دیکھتا رہ گیا۔ شرم و حیا کی پابندیوں سے بیگانہ ایک سویا جسم کسی کے انتظار میں جاگ رہا تھا اسے محسوس ہوا کہ وہ اس جسم کو پہلی بار دیکھ رہا ہے۔

میاں کو دیکھتے دیکھتے ایک ہلکی سی مسکراہٹ بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیل گئی۔ وہ اس کے چہرے پر جھکا، مگر اسے گمان گذرا کہ بیوی کی پلکیں بھیگی ہوئی ہیں۔ پھر اس کے سر کے پاس تکیئے پر ایک گیلا دھبہ نظر آیا اور اس کا گمان یقین میں بدل گیا۔ وہ سیدھا ہو کر بیٹھ گیا اور کچھ دیر تک بیوی کے چہرے اور اس کی جانب نگراں سینے کو دیکھتا رہا۔ پھر اس نے بہت آہستہ سے انگشتِ شہادت بیوی کے بند ہونٹوں پر پھیری۔ بیوی کے سانس کی رفتار بدلی اس کے سینے کا زیر و بم بدلا اور مسکراہٹ اس کے ہونٹوں سے غائب ہو گئی۔ تھوڑی دیر خالی خالی نظروں سے بستر پر دراز لَو دیتے ہوئے بدن کو دیکھتا رہا اور پھر بیوی کے اترے ہوئے کپڑے تہہ کرنے لگا۔ دوپٹہ، کرتا، پاجامہ اور باڈی اس نے تہہ کر کے آرام کرسی پر رکھے اور جا کر دوسرے پلنگ پر بیٹھ گیا۔

تھوڑی دیر بعد بیوی نے کروٹ بدلی۔ اب اس کا چہرہ میاں کی طرف تھا۔ کسی رسیلے خواب کا

خیر وتی مسکراہٹ اس کے ہونٹوں اور اس کی آنکھوں کے گوشوں سے کرن کرن پھوٹ کر اس کے گالوں کی لالی کو ہوا دے رہی تھی اور اس نے دوسرا تکیہ کھینچ کر سینے سے لگا رکھا تھا۔

میاں نے ہاتھ بڑھا کر دولائی سے بیوی کی عریانی کو ڈھانکا ٹیبل لیمپ بجھا دیا اور لیٹ گیا

ضمیرالدین احمد کا آرٹ یہاں جیمس جوائس کے افسانے DEAD کی بلندیوں کو چھو رہا ہے جاجی تفصیلات اور حرکات و سکنات کے بیان کے ذریعہ وہ انسانی وجود اور اس کی نفسیات کے ایسے گوشے سامنے لاتے ہیں جن کا ادراک صرف احساس کی سطح پر ممکن ہے۔ یہ وجود کی یکتائی، اپنائیت کے باوجود اجنبیت، اور قرب کے اندر چھپے ہوئے فاصلے اور یہ وجود کی اپنی اندرونی کائنات، اس کا آہنگ اس کے بدلتے موسم کی یادیں، خواب اور تمنائیں اور سیرابی میں تشنگی، ثمر آوری میں لاحاصلی کا احساس —— گویا افسانے کے مبہم اشاروں کو شعور کی سطح پر لے آئیں تو فکر کے بے شمار دروازے کھلتے ہیں لیکن زندگی کا معمہ حل نہیں ہوتا۔ احساس کی سطح پر معمہ معمہ نہیں رہتا ہر چیز سمجھ میں آجاتی ہے اور اس طرح ابہام ہی وضاحت اور تفسیر کا کام کرتا ہے۔ اشاروں اور کنایوں کے ذریعے احساس کے وسیع اور دھندلے منظر نامے کو ایک شفاف تصویر کی صورت سامنے لاکھڑا کرنا تخلیقی تخیل کا اعجاز ہے۔



"سوکھے ساون" "تشنۂ فریاد" اور "پچھم سے چلی پُروا" لندن میں لکھے گئے انہی افسانوں سے انکی نئی شناخت قائم ہوئی۔ ضمیرالدین احمد کے افسانوں کی کل تعداد تیس کے اوپر جاتی ہے۔ "سوکھے ساون" ان کا پہلا مجموعہ ہے۔ جس میں بارہ افسانے شامل ہیں۔ محولہ بالا تین شاہکار افسانوں کے ساتھ جگہ بنا سکیں ایسے ضمیرالدین احمد کے پاس دو چار اور افسانے نکل آئیں گے۔ ان میں سے ایک ہے "صراطِ مستقیم" جو ۱۹۵۷ء میں دلّی میں لکھا گیا اس افسانہ کی فنکارانہ دروبست زبان کی شائستگی اور بیان کی حسن کاری مذکورہ تینوں افسانوں سے لوہا لیتی ہے حالانکہ ان کے درمیان ۲۵ سال کا فاصلہ ہے۔ اس سے جو بات سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ضمیرالدین احمد کے فنی ارتقا میں شتر گربگی نہیں بلکہ ہمواری ہے۔ ان کے یہاں نوشقی سے مشاقی اور خام کاری سے پختگی کی طرف سفر نہیں بلکہ انہوں نے اپنے ابتدائی افسانوں ہی سے اعلیٰ فنکاری کا ایسا بلند معیار قائم کر لیا تھا جو ان کی آخری عمر تک برقرار رہا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں کمزور کہانیاں نہیں ملتی۔ یقیناً

ملتی ہیں۔ لیکن ضمیر الدین احمد ان خوش قسمت لکھنے والوں میں سے تھے جن کی خوش تحریری یا جادو بیانی ان کے ہر افسانے میں موجود رہتی ہے۔ چنانچہ ان کی تمام کہانیاں، حتیٰ کہ "رانگ نمبر" جیسی معمولی کہانی بھی اتنی نفاست اور خوش سلیقگی سے لکھی ملتی ہے کہ بڑی دیر بعد احساس ہوتا ہے کہ کہانی کی ساخت اور بافت تو خوبصورت ہے لیکن اس میں ریڑھ کی ہڈی نہیں۔

"صراطِ مستقیم" لگ بھگ چالیس صفحات کا دلچسپ افسانہ ہے جو واقعات سے بھرا ہوا ہے۔ عام طور پر مختصر افسانوں کی خرابی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ افسانہ نگار کردار اور واقعات میں تناسب سے کام نہیں لیتا۔ جس طرح آغاز، درمیان اور انجام سے لیس ایک اچھی کہانی کا سوچنا تخلیقی تخیل کی نشانی ہے اسی طرح افسانے کے دوران دلچسپ، معنی خیز اور ڈرامائی واقعات بھی ایک قابلِ قدر تخلیقی صلاحیت کی گواہی دیتے ہیں۔ ورنہ ہوتا یہ ہے کہ افسانہ ایک کردار کا خاکہ بن جاتا ہے۔ کردار اگر بوڑھا ہے تو کھانستا ہے کھنکارتا اور شکایتیں کرتا رہتا ہے، اگر نوجوان لڑکی ہے تو افسانہ نفسیاتی گھٹن کی وجہ سے دھواں سا ہو جاتا ہے۔ جس طرح ایلیس کہتی ہے کہ میں وہ ناول نہیں پڑھتی جس میں مکالمے نہیں ہوتے اسی طرح ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہم وہ افسانے نہیں پڑھ سکتے جس میں واقعات نہیں ہوتے ادب لطیف لکھنے والوں کے افسانوں ہی کی مانند جدید افسانے کو جو چیز ناقابلِ برداشت بناتی ہے وہ واقعات کا فقدان ہے۔ واقعہ نگاری تو فنکار کے تخیل اور قوتِ بیان کی کسوٹی ہے۔ پریم چند سے لیکر غلام عباس، انتظار حسین اور ضمیر الدین احمد کے افسانوں کو لیجئے۔ سب واقعات سے لبریز ملیں گے۔ واقعہ تو افسانے میں وہی کام کرتا ہے جو شاعری میں شاعر امیج سے لیتا ہے۔ وہ احساس جو فکر کی گرفت میں نہیں آتا یا جن کا ادراک فکر اور شعور کی سطح پر ممکن نہیں، ایک استعاراتی یا اسطوری یا لفظی شبیہہ میں ڈھل کر اپنی نوعیت اور معنویت آشکار کر جاتا ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جب ہم محسوس کرتے ہیں کہ شعر یا افسانے کے ذریعے جو ناممکن الاظہار تھا اس نے اظہار پایا ہے۔

"صراطِ مستقیم" نہ تو المیہ ہے نہ نغمہ۔ وہ المیہ بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلم نہ ہوتا۔ وہ طنزیہ بھی بن سکتا تھا اگر اس کا راوی واحد متکلم لڑکے کی بجائے اس لڑکے کی ماں، باپ یا محلہ کی کوئی عورت ہوتی۔ دراصل خالہ جانی کا چھچھلا اور ناعاقبت اندیش کردار طنزیہ افسانے کا اچھا ہدف ہے۔ لیکن اسی قسم کا افسانہ خالہ جانی کے کردار کو نذیر احمد کی طرح ناعاقبت اندیشی کی مثال بنا کر پیش

رتا۔ آپ جتنا چاہے اس میں آرٹ بھرتے وہ سبق آموز تمثیل کی سطح پر بلند نہ ہو پاتا۔ ضمیر الدین احمد
نے اس افسانے کو خالہ جانی کی ناعاقبت اندیشی کے طربیے میں بدل دیا ہے۔ اس لئے افسانے میں خالہ جانی
عورتوں کے طعنے تو بہت ہیں لیکن راوی کی طرف سے ملامت یا مذمت نہیں۔ راوی تو الٹا ایک لڑکے
لے خالہ جانی کا دلدادہ اور ان کے طریقۂ حیات کا شیدائی ہے۔ ہمہ زندگی گزارنے کا جو طریقہ خالہ جانی
کے خاندان کی تباہی کا سبب بنتا ہے وہی چیز ان کو بھاتی ہے۔ اس لئے وہ ان کے طریقۂ حیات کا نکتہ۔
بیں نہیں، کم سنی کے باعث ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ وہ اس طریقۂ حیات کو پسند کرتا ہے۔ خالہ کے گھر کی
فضا اسے صاف ستھری اور سہانی لگتی ہے۔ وہ دوسروں کی زبانی اس گھر پر برسائی گئی لعن طعن کو سنتا
ہے۔ وہ اس گھر پر منڈلاتے تاریک سایوں کو بھی دیکھتا ہے۔ لیکن وہ کچھ سمجھ نہیں پاتا۔ راوی کا ہمدردانہ
و خوش طبع نقطۂ نظر اس گھر کی طرف دوسروں کے تمسخرانہ بلکہ حقارت آمیز نقطۂ نظر سے ٹکرا کر مزاح اور
ہمدردی کی ایسی لہر پیدا کرتا ہے جو اس افسانے کو جھکولے دیتی رہتی ہیں۔ یہ افسانہ اگر طنز نہیں تو مزاحیہ
بھی نہیں۔ خالہ جانی کا کردار مضحکہ خیز نہیں ہے۔ اس افسانے کے کچھ المناک اور تاریک پہلو بھی ہیں۔
لیکن ان سب کو خوش طبع، مزاحیہ نقطۂ نظر جذباتی وابستگی اور ہمدردی اپنے اندر جذب کر لیتی ہیں۔ اور
یہ پورا کرشمہ ہے راوی کا جس کے ختنے سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔

"یہ ان دنوں کی بات ہے جب میرے ختنے ہوئے تھے۔ میری عمر اس وقت چار برس کی ہوگی
میری یادداشت میں یہ سنت والا واقعہ اس عمر کا واحد نمائندہ ہے۔ مجھے اس کی تمام تفصیلیں ابھی تک
بخوبی یاد ہیں۔ کیسے مجھے چوکی پر بٹھایا گیا۔ کیسے سونے کی چڑیا اڑائی گئی۔ کیسے چوکی سے اٹھا کر مجھے
بستر پر ڈالا گیا۔" اور کیسے چاندی کے کھنکتے سکے اسے دئے گئے۔ ان سکوں میں سے دو غائب ہو جاتے ہیں
طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوتی ہیں۔ امی کہتی ہیں کہ روپئے خالہ جان کی جیب میں یا ان کے تنگ
پاجامے کے نیفے میں چلے گئے اور ان روپیوں سے خالہ جان اپنی بیٹیوں کے لئے ہیزلین سنو اور پاؤڈر
خریدیں گی۔ خالہ جان امی جان کی سگی بہن نہیں تھیں۔ دور کے رشتہ کی بہن تھیں جن کی پرورش نانا
جان نے کی تھی امی جان امریکی مشنری عورت سے انگریزی پڑھتی تھیں تو خالہ جان اس گوری چمڑی
کی عورت کا مطالعہ کیا کرتی تھیں اور اس کے جانے کے بعد اس کی پوشاک، اس کے انداز گفتگو اور
اس کے طرز رفتار کی چھپ چھپ کر نقل کرتی۔ انہیں پڑوسیوں کے لڑکوں کے ساتھ لٹو، ہاکی کھیل

کھیلنے کا بھی شوق تھا۔ پتنگ لڑاتی تھیں۔ گوئیاں کھیلتی تھیں، پیڑوں پر چڑھتی تھیں۔ ننھک بار کر انہیں چولہے میں جھونک دیا گیا تو باورچی خانے میں بیٹھ کر یا تو قبول عام عشقیہ غزلیں گنگنایا کرتیں یا باورچی کو ڈانٹتیں اور اس سے ہنسی ٹھٹھول کرتیں۔ ابھی وہ پندرہ برس کی تھیں کہ نانا نے ان کا بیاہ اپنے رشتے کے ایک بھائی کے لڑکے سے کر دیا جو چوبیس برس کا تھا۔ حافظ قرآن تھا اور جس کے چہرے پر داڑھی تھی۔ وہ "ایلوپٹی" میں ملازم تھے اور بعد میں ملازمت چھوڑ کر ایلوپٹی کی مسجد میں امام بن گئے۔ امام صاحب کی گھر میں کوئی اہمیت نہیں تھی۔ خالہ جانی اور ان کی تین لڑکیوں کی زندگی میں ان کا کوئی دخل نہیں تھا۔ ان کی وفات پر راوی جب خالہ جانی کو پرسہ دینے جاتا ہے تو پرسہ کے جو دو چار جملے سوچ رکھے تھے انہیں بھی ادا کرنے کا موقعہ نہیں آتا کیونکہ دو گھنٹے کی گفتگو کے درمیان ایک بار بھی مرحوم کا ذکر خالہ جان کی زبان پر نہیں آیا۔ افسانہ نگار نے کیا اکیلا جملہ لکھا ہے "جب وہ حیات تھے تب بھی ان کی موجودگی کا احساس اس گھر میں بڑی مشکل سے ہوتا تھا اور اب جب وہ اللہ کو پیارے ہوئے تو ان کی غیر موجودگی کا احساس کرنا اور بھی مشکل تھا۔"

خالہ جان کا ایک لڑکا تھا جس کی تعلیم ڈھنگ سے نہیں ہوئی لیکن اسے دور کسی شہر میں نوکری مل گئی اور اس نے وہاں شادی بھی کر لی۔ اب خالہ جان اپنی تین لڑکیوں کے ساتھ رہتی ہیں۔ تینوں لڑکیوں کا زیادہ وقت بھی بناؤ سنگھار میں صرف ہوتا ہے۔ نہ ان کی تعلیم ڈھنگ سے ہوئی ہے نہ تربیت۔ خالہ جان جیسی عورت کے ارمان اب تینوں لڑکیوں کے لئے خوبصورت بر تلاش کرنے ہی میں نکل سکتے ہیں ظاہر ہے حسن کی تلاش میں بھی بھنور سے ہی آئیں گے۔ بڑی لڑکی کے لئے جو خوبصورت ہے طاہر میاں آئے ہیں جو سطحی اور ناقابل اعتبار آدمی ہیں۔ سارا گھر ان کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔ لڑکی بھی ان کے کمرے میں گھسی رہتی ہے۔ بالآخر طاہر میاں کھا پی کر نطفہ چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں۔ خالہ جان کہیں جا کر بیٹی کا اسقاط کرلاتی ہیں۔ پھر مدت کے بعد طاہر میاں آتے ہیں اور لڑکی سے شادی کرتے ہیں لیکن اپیا ان کے یہاں خوش نہیں رہتی۔ اس کی صحت گر جاتی ہے اور حسن گہنا جاتا ہے۔ یہ گلفام شہزادہ بہت ہی نکما ثابت ہوتا ہے۔

دوسری لڑکی کنیز کی شادی جو صورت شکل کی بہت اچھی نہیں تھی ایک ایسے دیہاتی سے ہوتی ہے جس کے آگے کے دو دانت غائب تھے اور بال سفید۔ تیسری لڑکی زمرد بہت حسین ہے۔ واحد متکلم

کا بڑا بھائی قیصر اس پر عاشق ہو جاتا ہے لیکن ملازمت کے سلسلے میں ناگپور اپنے چچا کے پاس جاتا ہے اور ان کی لڑکی کے ساتھ اس کی نسبت طے ہو جاتی ہے۔

ملک تقسیم ہوتا ہے۔ خالہ جان زمرد کو لیکر پاکستان چلی جاتی ہیں۔ افسانے کا راوی بھی پاکستان منتقل ہو چکا ہے۔ ایران سے وہ اپنے لئے ایک دلہن بھی لے آیا ہے۔ پاکستان میں خالہ جان کی اپنے لڑکے کے ساتھ تو تو میں میں ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ زمرد کے لئے جو بھی لڑکا پسند کرتا ہے وہ خالہ جان کی حسن پرست نظروں کو اس کی شکل پسند نہیں آتی۔ خالہ جان زمرد کے ساتھ واحد متکلم کے گھر اٹھ آتی ہیں۔ اب وہ نحیف اور بوڑھی ہو چکی ہیں۔ ایک رات زمرد گھر کے ملازم کے ساتھ بھاگ جاتی ہے۔ بیمار بڑھیا کو صدمہ نہ پہنچے اس لئے کہدیا جاتا ہے کہ پڑوس کی لڑکی گھر کے ملازم نادر کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔ بڑھیا کہتی ہے "تھا تو نوکر لیکن تھا بڑا بانکا جوان"۔ بڑھیا مرتے مرتے بھی حسن کے معاملے میں صراطِ مستقیم پر قائم ہے۔ اگر اسے یہ بات بتادی جاتی کہ زمرد نوکر کے ساتھ بھاگ گئی ہے تو شاید وہ اطمینان کی موت مرتی۔

لڑکیوں کے لئے خوبصورت بر کی تلاش خالہ جان کے لئے نفسیاتی گرہ بن گئی ہے ایک معنی میں اپنی زندگی کی محرومیوں کی تلافی وہ اپنی لڑکیوں کی شادی کے ذریعے کرنا چاہتی ہیں۔ خالہ جان میں جو نمائش کا عنصر ہے وہ بھی اس سبب سے ہے کہ ان کے پاس تین قدرے قبول صورت لڑکیوں کے سوا کوئی سرمایہ نہیں۔ تین خوبصورت داماد مل جائیں تو زندگی کی لاحاصلی کا احساس دور ہو سکتا ہے۔ وہ بر میں صرف حسن کیوں تلاش کرتی ہیں۔ دوسری خوبیاں کیوں نہیں دیکھتیں اس کا فطری جواب یہ ہے کہ خالہ جان طبعاً حسن پرست ہیں۔ پھر ان کا تعلق نچلے متوسط طبقے سے ہے۔ یہ تو ممکن نہیں کہ کوئی شہزادہ آکر لڑکیوں کا ہاتھ تھام لے۔ شہزادہ نہ سہی تو کوئی گلفام ہی سہی۔ اللہ کے جمال پر ارب بسیاری مال۔ جو طبقہ معاشی بدحالی کا شکار رہتا ہے جیسا کہ مسلمانوں کا متوسط طبقہ رہا ہے تو تعلیمی اور معاشی اعتبار سے تو لڑکوں میں انیس بیس کا فرق رہے گا۔ البتہ شکل وصورت اچھی ہو تو اس پر رشک آمیز نظریں اٹھ سکتی ہیں۔

نفسیاتی نقطۂ نظر کے علاوہ خالہ جان کی حسن پرستی کو فلسفیانہ نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ . . .

ستیم شیوم سندرم کا فلسفیانہ تصور جا ہے خالہ جان جیسی معمولی بلکہ نادان عورت کی تفہیم کے لئے کچھ زیادہ ہی پُر تکلف معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ اس تصور کا تعلق بھی قرینۂ حیات سے ہے اس لئے اس سے کام لینے میں

کچھ حرج نہیں ہے بشرطیکہ خالہ جان کے قرینۂ حیات پر اس کا اطلاق مطلقیت سے نہ کیا جائے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ خالہ جان میں سندرتا یا حسن پرستی کا عنصر زیادہ ہے۔ وہ اپنے معمولی سے گھر کو سجا سجایا اور صاف ستھرا رکھتی ہیں اور اپنی بیٹیوں کو بھی۔ لیکن بیٹیوں کے بناؤ سنگھار میں سستا پن اور گھر کی سجاوٹ میں عامیانہ پن زیادہ ہے۔ دیوار پر مس کجن کی تصویر بھی لگی ملے گی۔ مذاق میں شائستگی کی کمی کی وجہ کم علمی، کم آمدنی اور گرد و پیش میں زیادہ مہذب گھرانوں کی کمی ہے۔ بہر حال زندگی میں محض سندرتا سے ہی کام نہیں چلتا ساتھ ہی ستیہ اور شیو بھی ہونا چاہیے۔ خالہ جان میں ستیہ کا عنصر بالکل نہیں۔ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتیں۔ وہ ظاہر کے ظاہری ٹھاٹھ باٹ اور شکل و صورت پر فدا ہو جاتی ہیں لیکن ان میں اتنی بھی سمجھ بوجھ نہیں کہ جو لڑکیوں کی ماں میں قدرتاً پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ اچھے برے میں تمیز کر سکیں۔ آدمی کو پہچان سکیں سب سے بڑی بات تو یہ ہے کہ وہ لڑکے لڑکیوں کے میل جول میں کوئی لکشمن ریکھا نہیں بناتیں بیٹیوں کا گھر ہے تو کچھ نہ کچھ اخلاقی حد بندیوں کی ضرورت پڑتی ہے۔ شیو کے معنیٰ بہت وسیع ہیں لیکن اس کے دائرے کو محدود کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ سنجیدہ مشاغل، کھری لگن اور تعلیم و تربیت کے ذریعے فکر و احساس کی تطہیر اور پہلودار شخصیت کی تعمیر کی اس گھر میں بڑی کمی نظر آتی ہے۔ مختصر یہ کہ ستیہ اور شیو کے بغیر محض سندرتا سے قرینۂ حیات قائم نہیں ہوتا بلکہ اس کا امکان بڑھ جاتا ہے جیسا کہ خالہ جان کے گھرانے میں ہوا ہے کہ اوپری رنگ و روغن بہت دیر تک چھچھلے پن، کھوکھلے پن اور عامیانہ پن کی نقاب پوشی نہیں کر سکتا۔

آپ نے دیکھا فلسفہ کیسے اخلاقی احتساب کی حدود میں داخل ہو گیا۔ خالہ جان کا اخلاقی احتساب اور اس پر نکتہ چینی تو دوسرے کرداروں کے ذریعے افسانے میں موجود ہے ہی۔ ستیم شیوم کی آڑ میں مجھے اس احتساب سے بچنا چاہیئے تھا کیونکہ افسانہ نگار جس غیر معمولی فنکارانہ احتیاط سے اگر کسی عیب سے بچ پایا ہے تو یہی اخلاقی احتساب ہے ورنہ کہانی اصغری اکبری کے خطوط پر سبق آموز بنتی۔ ہمیں بتاتی کہ بیٹیوں کی ماں کو کیا کرنا چاہیئے تھا۔ افسانے کا پورا آرٹ خالہ جان سے ہمدردی نہیں بلکہ اس مزاح میں چھپا ہوا ہے جو لوگوں کی زندگی کی رائگانی کو ہمارے لئے قابلِ برداشت بناتا ہے۔ ضمیر الدین احمد اس افسانے میں مزاح کے اس مقام کو چھو لیتے ہیں جو چیخوف اور ڈکنس کا ہے اور جس میں زندگی کے المیہ احساس کی ایک لہر بھی چھپی ہوئی ہے۔ بڑا مزاح محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہیں ہوتا بلکہ ایک

ذریعہ ہوتا ہے زندگی کے ان تجربات کو زیادہ کشادہ دلی سے سمجھنے کا جو یا تو اخلاقی احتساب کا شکار ہو جاتے ہیں یا محض لطیفہ بن جاتے ہیں۔

اب خالہ جان کی نادانیوں اور ناعاقبت اندیشیوں کا معاملہ لیجئے۔ کتنے دانشمندوں کی شادیاں کامیاب ہوتی ہیں۔ خوب چھان بین کے بعد رشتے قائم کئے جاتے ہیں اور گرہیں پڑ جاتی ہیں۔ زمرد کا بڑا بھائی قیصر تو پڑھا لکھا سمجھدار، ماں باپ کا لڑکا تھا۔ وہ زمرد کو چاہتا بھی تھا اور پورا گھر زمرد کے ساتھ اس کی شادی کے لئے خوش تھا۔ لیکن وہ ناگپور اپنے چچا کے ہاں جاتا ہے اور ان کی لڑکی سے اس کی بات طے ہو جاتی ہے۔ اس معاملہ میں خالہ جان کا کیا قصور ہے۔ ان کے ساتھ تو سراسر دھوکا کیا گیا ہے اور دھوکا کرنے والے لوگ زندگی میں معتبر اور باعزت رہتے ہیں تو خالہ جان پر اخلاقی احتساب کیوں ہو۔ زمانے نے بھی تو خالہ جان کے ساتھ اچھا سلوک نہیں کیا۔

اور خالہ جان اور ان کی بیٹیاں صدیوں سے اس سماجی نظام کی حوصلہ شکنیوں سے کمزوروں کو غالب دیکھتا آیا ہے۔ بچپن میں خالہ جان کا لڑکوں کے کھیل کھیلنا، درختوں پر چڑھنا، امریکی مشنری عورت کی اداؤں کی نقل کرنا، باورچی خانے میں مقبولِ عام غزلیں گانا دراصل ایک ایسی اندرونی قوتِ حیات کی نشاندہی کرتا ہے جو سرحدوں کو توڑ کر کھلی آزاد ہواؤں میں پرواز کرنا چاہتی ہے۔ ان کی شادی ایک ملّا سے کردی جاتی ہے جو بچے تو پیدا کرتا ہے لیکن عورت کی روح کو آزاد نہیں کر سکتا۔ یہ روح اس بے کیف بدحال اور گھٹن آلود زندگی میں آزادی اور نشاط کے لئے پھڑپھڑاتی ہے۔ اس آزادی اور خرمی کا اظہار بناؤ سنگھار، سجاوٹ اور پر لطف باتوں میں ہوتا ہے۔ خالہ جان کے ساتھ باتیں کرنے کا لطف تو راوی کے باپ بھی خوب اٹھاتے ہیں۔ کیوں کہ خالہ جان کی باتوں میں چاہے گہرائی نہ سہی، ایک آزاد ذہن کی حرکت اور روح کی حرارت تو ہے۔ دراصل ہم نے عورت اور مرد کے رول کی ایسی بکتر بند تقسیم کر رکھی ہے کہ جہاں لڑکی نے لڑکوں کے کھیل کھیلے، ان جیسے کپڑے پہنے تو ہم نے فوراً اس پر Tom Boy کی پھبتی کس دی، حالانکہ ان تمام کاموں کے پیچھے آزادی کا وہ جذبہ ہوتا ہے جو لڑکی لڑکے میں دیکھتی ہے۔ مردانہ کپڑے پہننے میں بھی جسمانی حرکات کی وہ آزادی مقصود ہوتی ہے جو زنانہ کپڑوں میں لڑکی کو نصیب نہیں ہوتی۔ عورت کے مقابلے میں مرد کتنا آزاد اور خود مختار ہوتا ہے۔ جہاں جی چاہا آیا گیا تعلیم حاصل کی، ہنر سیکھا، اپنے پیروں پر کھڑا ہوا، شادی

رچائی، گھر بسایا۔ اس کے مقابلے میں عورت مرد کی کتنی دست نگر رہتی ہے۔ اسے کچھ نہیں کرنا ہوتا۔ ایک ہی کام کرنا ہوتا ہے ——— مناسب مرد کی تلاش۔ جہاں عورت نے بطور ایک انسان کے اپنی غلامی کے خول اور ردل سے نکل کر آزاد فضا میں سانس لینے کی کوشش کی کہ سماج فوراً اس سے ہمدردی کھو بیٹھتا ہے۔ کبڑے ماحول میں زندہ رہنے کی اس کی ہر کوشش کبڑی ہو جاتی ہے۔ خالہ جان کو اگر ڈھنگ کی تعلیم ملی ہوتی اچھا شوہر ملا ہوتا تو ممکن ہے ان کی فطری صلاحیتیں زیادہ کام کرنے لگتیں لڑکیاں لڑکوں کے انتظار میں بیٹھی نہ رہتیں جیسا کہ آج بھی کم تعلیم یافتہ مسلمانوں کے متوسط طبقے کی لڑکیوں کا عام وطیرہ ہے۔ وہ کچھ کام کرتیں، لکھتی پڑھتیں، سنجیدہ مشاغل اپناتیں۔ زندگی میں ہمیں یہ سب کہاں سوچنے کا موقع ملتا ہے۔ وقت تیزی سے گذر جاتا ہے، واقعات رونما ہوتے ہیں اور الیئے اور طربئے جنم لیتے ہیں اور ہم انہیں فراموش بھی کر جاتے ہیں۔ زندگی میں ہمارے رویے ہمیشہ سیدھے سادے ہوتے ہیں کسی بھی شخص یا صورتِ حال کی پیچیدگی کو سمجھنے کا ہمارے پاس وقت نہیں ہوتا۔ خالہ جان کی گھر کی تباہی میں ہمیں ان کی نادانیوں کا دخل ہی نظر آتا ہے۔ بے شک ان کی نادانی کا بھی ہاتھ تھا کچھ شائبۂ خوبیٔ تقدیر بھی تھا اور کچھ ان لوگوں کا بھی ہاتھ تھا جو خالہ جان سے زیادہ فرزانے تھے اور اس لئے انہیں دھوکا بھی دیتے تھے اور اس پر لعن طعن بھی کرتے تھے۔ خالہ جان اپنے پچھلے پن اور نادانی کے باوجود اصل میں کیا ہیں یہ دکھانے کے لئے ضروری تھا کہ انہیں ایک ایسے کردار کی آنکھوں سے دیکھا جائے جو خالہ جان کی طرف ایک کشش اور وابستگی محسوس کرتا ہو۔ کیونکہ خالہ جان سے محبت کیجئے تو ہمدردی اور رقت پیدا ہوگی۔ لاتعلق رہیئے تو طنز کا ہدف اور مثالِ عبرت بنیں گی۔ لڑکپن کی کشش اور وابستگی ہی کے ذریعے خالہ جان کے کردار کو SENTIMENTALIZE یا SATIRIZE کئے بغیر خوش طبعی اور گہری انسانی دلچسپی کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے اور ضمیر الدین نے یہی کیا ہے۔

۵

ضمیر الدین احمد کا ایک پسندیدہ موضوع شکستِ خودی یا پندار کے صنم کدے کی ویرانی ہے۔ ان کا افسانہ "بے گور و کفن" تو غالب کے شعر کی شرح ہی معلوم ہوتا ہے کیونکہ یہ خوددار آدمی جس نے بڑے اونچے عہدے سے استعفیٰ دے دیا ہے بالآخر بیوی کی خاموش التجا سے مجبور ہو کر صدیقی صاحب کو

ان کرتا ہے جس کے معنی ہیں اپنے عہد سے یہ حاضر ہو جانا ہی تو پندار کا صنم کدہ ویران کرنے کو لے ملازمت ہو جانا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ کوچہ محبت کا نہیں ملازمت کا ہے۔ افسانے کے آغاز میں یہ آدمی لڑکی سے سڑک پر ایک جنازے کو جاتا ہوا دیکھتا ہے۔ اشارہ یہ ہے کہ اس کی خودداری کی لاش کو جنازہ تک نصیب نہیں ہوا۔ وہ "بے گور و کفن" دفنا دی جائیگی کیونکہ استعفیٰ دینے اور واپس لینے کے دوران اس کی ذات میں جو توڑ پھوڑ ہوئی ہے اور اس نے جس طرح اپنی خودداری کا گلا گھونٹا ہے اس پوری واردات سے سوائے خود کی ذات کے کوئی اور شخص واقف نہیں ہے۔ انا کی یہ بے گور و کفن لاش ذات کے ویرانے میں پڑی ہوئی ہے۔

خودداری اور غرور کی شکست عموماً المیہ ڈرامے کا موضوع رہا ہے کیونکہ عام آدمی کی زندگی مفاہمتوں سے عبارت ہوتی ہے اور المیے کے قدآور ہیرو میں انا کی حفاظت کے لئے خطرات مول لینے کی طاقت ہوتی ہے۔ اس افسانے کا ہیرو بھی قدآور ہے۔ وہ اونچی ملازمت پر فائز ہے۔ اس کا بیٹا امریکہ میں تعلیم حاصل کر رہا ہے اور اس کا معیار زندگی بھی اعلیٰ طبقے کا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد نے افسانہ لکھا بھی ہے ایسے بیانئے میں جو ڈرامائی معروضیت کا حامل ہے۔ ڈرامائی سچویشن پیدا کرنے اور بیان کرنے کا ضمیر الدین کو عمدہ سلیقہ ہے جیسا کہ ان کے افسانوں "کبھی کھوئی ہوئی منزل" "رگِ سنگ" اور "پہلا گاہک" سے ظاہر ہے۔ کردار جتنا بلند قامت اسی قدر اسکا ایگو بھی بڑا۔ لیکن یہ افسانہ ٹریجڈی نہیں ہے کیونکہ ہیرو بالآخر مصالحت کرتا ہے اور یہ مصالحت اپنے خاندان کو تباہی سے بچانے کے لئے ہے۔ گویا ہماری جدید زندگی المیے کی متحمل نہیں ہو سکتی۔ مفاہمتوں پر آدمی مجبور ہے۔ لہٰذا افسانہ تھوڑا بہت المیہ ڈرامے کا تناؤ پیدا کر کے اسے مفاہمت کے ذریعے حل کر دیتا ہے۔

اگر ایسا نہ ہوتا اور المیہ بحران کو CATASTROPHY تک پہنچایا جاتا تو ہیرو اونچے محل سے فٹ پاتھ پر آ جاتا۔ ظاہر ہے افسانہ پھر اس کے خاندان کی بپتا بن جاتا جس سے رقت پیدا ہوتی۔ گویا آج کے حالات ہی ایسے ہیں جن میں المیہ ہیرو پیدا نہیں ہو سکتا۔ اگر ہیرو استعفیٰ واپس نہ لیتا تو افسانہ میلو ڈراما بنتا یا جذباتی۔ اگر ایگو کی شکست کا افسانہ کردار کے شعور کا افسانہ بنتا تب بھی خود ترحمی، ضد، اکڑ اور مستقبل کے خوف کے جذبات سے مملو ہوتا۔ اس صورت میں وہ انہی جذبات

واردیتوں کو بیان کرتے جنہیں "مدین حالات" بہر خارجی قیاس کر سکتا ہے اور دوئم درجے کے لکھنے والوں کا یہی شعار ہوتا ہے کہ وہ کردار کے انہی جذبات کو بیان کرتے ہیں جو ہر لکھنے والے کی دسترس میں ہوتے ہیں۔ ضمیر الدین کا ڈرامائی طریقۂ کار انہیں اس نوع کی جذبات نگاری سے محفوظ رکھتا ہے غیر فنکاری کے گڑھوں میں گرنے سے بچنا بھی اسی وضعِ احتیاط کا نتیجہ ہے جو باہوش فنکار کی ہنرمندی کا ایک وصف ہے۔

"پہلی موت" ضمیر الدین احمد کا بہت ہی اچھا افسانہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھے اس لئے پسند ہے کہ بچوں پر ہمارے یہاں بہت کم کہانیاں ملتی ہیں اور جو بھی کہانیاں ہیں ان میں "پہلی موت" امتیازی مقام کی مستحق ہے۔ اس کہانی میں قصباتی زندگی کی ایسی نقش گری ہے کہ ایک ایک تفصیل پر بے اختیار داد نکل جاتی ہے۔ یہ افسانہ بھی شکستِ انا کی روئداد سناتا ہے اور ہم کہہ سکتے ہیں کہ افسانے میں جو لڑکا ہے وہ "بے گور و کفن" کے خوددار نوجوان ہی کا گویا لڑکپن کا روپ ہے۔ وہ گاؤں کے جن لڑکوں کے ساتھ قبرستان میں کھیلا کرتا ہے وہ اس کے طبقے کے نہیں اور نہ ہی سب کے سب اس کی عمر کے ہیں۔ عنتوا اور بادشاہ جو قبریں کھودنے کا کام کرتے ہیں اس سے کافی بڑے ہیں عنتوا ایک آدمی کو جس کا نام مدن ہے جوتے سے مارتا ہے اور کنکروں پر گھسیٹتا ہے جس سے مدن کے کپڑے بھی پھٹ جاتے ہیں اور جگہ جگہ خون بھی نکلتا ہے۔ جھگڑا ... روپے کا ہے جو مدن نے قرض لئے تھے۔ یہ لڑکا اس ناانصافی کو دیکھ نہیں سکتا اور ایک بڑا سا ڈھیلا مارتا ہے جس سے عنتوا کا سر پھوٹ جاتا ہے۔ پھر وہی ہوتا ہے جو ایسے موقعوں پر ہوا کرتا ہے۔ عنتوا اور بادشاہ سب لونڈے لپاڑوں کے ساتھ فریاد لے کر آتے ہیں اور علاج کے بہانے چھ روپے لے کر ٹلتے ہیں۔ بڑا بھائی لڑکے کو ڈانٹتا ہے۔ ماں پیٹتی ہے۔ کھانا نہیں دیتی شام کو جب باپ آتا ہے تو پھر شکایت ہوتی ہے۔ باپ اسے مرغا بناتا ہے۔ ماں باپ چھوٹے بچے کو لے کر کمرے میں چلے جاتے ہیں اور یہ لڑکا مرغا بنا رہتا ہے۔ "بھوک کے مارے اس کا جی چاہتا ہے کہ چپکے سے وہ کچھ کھالے اور پھر مرغا بن جائے لیکن کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت کرنے کے لئے تیار نہ تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ بھوک نے اس کے پیٹ کو کھرچنا شروع کیا اور اس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو گرنے لگے۔" پھر نانی جو ضمیر الدین احمد کے افسانوں کا مانوس کردار ہے اور جو سخت ۔ ۔ ۔ باپ کے گھروں میں ماں تا اور محبت کا سرچشمہ ہے، اٹھتی ہے اور

لڑکے کو غصے سے انسان بناتی ہے اور لڑکے کو باپ سے معافی مانگنے پر رضامند کرتی ہے۔ وہ دروازے پہ جاکر کہتا ہے "ابا معاف کر دیجئے۔ اب ایسی غلطی نہیں کروں گا۔" ابھی آخری لفظ اس کے کانوں میں گونج رہا تھا کہ اس کے اندر وہ شئے جو کمان کی طرح کھنچی ہوئی تھی چٹاخ سے ٹوٹ گئی اور آنسوؤں اور سسکیوں کا ایک بہت بڑا سیلاب اسے ایک حقیر تنکے کی طرح بہا لے گیا۔"

اس افسانے کی سب سے بڑی خوبی اس کی سچائی اور سادگی ہے۔ واقعات سامنے کے ہیں اور تمام ہندوستانی بچوں کو روز مرہ پیش آتے ہیں۔ سبھی لوگوں کا ایک دوسرے سے برتاؤ بھی ان کی فطرت کے مطابق ہے۔ واقعات میں نہ تضاد پیدا کرنے کی ضرورت ہے نہ طنز نہ پیچیدگی نہ ڈرامائیت گویا سادگی ایسی ہے کہ آرٹ کو نہتا کر دیتی ہے۔ افسانے میں ایک بھی فنکارانہ حربے کے استعمال کی گنجائش ہی نہیں نکلتی۔ لہٰذا پورا بار بیانیے پر آن پڑتا ہے اور ضمیر الدین احمد کا نستعلیق جزرس تصویر ساز بیانیہ اپنا جادو جگاتا ہے۔ کرداروں میں ایسی جان ڈال دیتا ہے کہ ایک ایک کردار ذہن پر نقش ہو جاتا ہے خصوصاً ماں کا کردار۔ حقیقت یہ ہے کہ عورت کا کوئی بھی روپ ہو ضمیر الدین احمد کی چشم تخیل اس کے خدوخال کو اچھی طرح پہچان لیتی ہے۔

مدن کے پٹنے کا تماشا سب لڑکے دیکھتے ہیں لیکن اس سے ہمدردی اور شقاوت کے خلاف غم و غصے کا اظہار یہی ایک لڑکا کرتا ہے جو اس کی فطرت کے اس رخ کو سامنے لاتا ہے کہ وہ دوسروں کے درد کو محسوس کر سکتا ہے۔ اس کے غم و غصے کا سرچشمہ ہمدردی کا یہی جذبہ ہے۔ وہ نہیں جانتا لیکن غیر شعوری طور پر اس کے اندر ایک چیز پیدا ہو رہی ہے جو جارحیت، شقاوت اور تشدد کے خلاف فطری اور جبلی ردعمل محسوس کرتی ہے۔ یہ ذات کی ایک نئی کروٹ ہے۔ عرفانِ خودی کی طرف پہلا قدم۔ ورنہ تو آدمی روز مرہ کے واقعات میں جیتا ہے اور ہر واقعہ دوسرے جیسا ہوتا ہے جو فرد اور ماحول پر کوئی بھی اثر چھوڑے بنا گذر جاتا ہے۔ یہ خیر و شر اور نیک و بد کا جو غیر شعوری احساس اس میں پیدا ہوا تھا اس کا شعوری اظہار اس طرح ہوتا ہے کہ وہ چپکے سے چرا کر روٹی کھانا نہیں چاہتا۔ اذیت، تکلیف، چوٹ اور گھاؤ سے تو انسانی جسم فطری اور حیاتیاتی طور پر ہی پیچھے ہٹتا ہے، سمٹتا ہے، کپکپی محسوس کرتا ہے۔ گویا جبلی سطح پر ہی لڑکا جان لیتا ہے کہ جو کچھ اس کی نظروں کے سامنے ہو رہا ہے ٹھیک نہیں ہے۔ لیکن روٹی چرا کر نہ کھانے کا اس کا تہیہ فطری بھی ہے اور شعوری بھی۔ کوئی چیز اس کے اندر کمان کی طرح کھنچ گئی تھی جو اس فعل کو برداشت

کرنے کے لئے تیار نہ تھی۔ معافی مانگنے میں بھی ضمیر ٹوٹ جاتی ہے یہی اس کی پہلی موت ہے۔ متمدن سماج میں ایسی کتنی ہی موتیں مرنے کے بعد ہمیں بے حسی، بے ضمیری اور کمزور پن کا وہ مقام حاصل ہوتا ہے جب زندگی کی لاش کو ظلم و شقاوت کے کنکروں پر گھسیٹے جانے کا تماشہ ہم انہی بے حس نظروں سے کرنے لگتے ہیں جن سے گاؤں کے لڑکوں نے مدن کے پٹنے کے مزے لوٹے تھے۔

"شیشے میں بال" شکستِ فریب کی کہانی ہے۔ باپ سید ہے جو کلکٹر کے دفتر میں ہیڈ کلرک ہے۔ وہ ان لوگوں میں سے ہے جو اپنے اعلیٰ خاندان اور اعلیٰ عہدے کا فریب اپنے ہی گھر کے لوگوں میں پھیلاتے ہیں اور گھر کے لوگ بھی اس فریب کو ہوا دیتے ہیں۔ کمسن لڑکا دادی کی باتوں سے ایک کیف و مسرت حاصل کرتا ہے کہ اس کا باپ ایک بڑا عہدیدار ہے اور ایک جلسے میں خود کلکٹر نے اسے بلا کر کرسی پر بٹھایا تھا۔ ایک نظر سے دیکھیں تو باپ بھی ذہنی طور پر بچہ ہی ہے جس کی نشو و نما اس منزل میں رک گئی ہے جہاں آدمی بچوں کی طرح اپنی برتری اور طاقت جتانے کے لئے خود کو اور دوسروں کو فریب دیتا رہتا ہے۔ مڈل کلاس کا المیہ یہی ہے کہ اگر اس کے دروازے پر ٹاٹ کا پردہ نیا لگا ہے تو وہ پھٹے پردے والوں سے خود کو برتر سمجھتا ہے۔ یہ اس سماج کا المیہ ہے جس میں اونچ نیچ کی اتنی تہہ داریاں ہیں کہ آدمی کسی نہ کسی سے بدتر یا کمتر ہوتا ہے۔ زندگی کا وافر حصہ فریب ہی میں صرف ہو جاتا ہے اور آدمی حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتا۔ یہ لڑکا جب دیکھتا ہے کہ موٹر سائیکل پر دو بچوں کے بٹھانے کے جرم میں پولیس والا باپ کو کس طرح ڈانٹتا ہے اور باغ میں ایک قرض خواہ کی تھوڑی میں ہاتھ ڈال ڈال کر باپ کیسی عاجزی کرتا ہے تو شیشے میں بال آجاتا ہے۔ افسانہ نگار تضاد کے ذریعے حقیقت اور دکھاوے کا فرق پیش کرتا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ تضاد کے استعمال میں ایسی سبھتا سے کام لیا گیا ہے کہ کہیں صنعت گری کی شعوری کوشش کا شائبہ تک نظر نہیں آتا۔ باپ کے کردار کی نقش کشی میں طنز و تمسخر سے پہلو بچایا ہے جس سے واقعات میں حقیقت نگاری کی معروضیت پیدا ہو گئی ہے۔

(۶)

ضمیر الدین احمد نے محبت کے موضوع پر چند دلچسپ کہانیاں لکھی ہیں۔ قصہ مسماۃ پھول وتی میں ایک طوائف دیوندر کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے جو دو بچوں کا باپ ہے اور ایک کالج میں پڑھاتا ہے

افسانے میں ہم پھول وتی کے متعلق دیوندر اور واحد متکلم کی گفتگو ہی سے جانتے ہیں۔ دراصل افسانے کو جو چیز دلچسپ بناتی ہے وہ ان دو دوستوں کی ملاقاتوں اور بات چیت کا وہ سلسلہ ہی ہے جس میں عشق کے پیدا کردہ مسائل کو سلجھانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ افسانے میں دلچسپی کا مرکز اتنا پھول وتی کا عشق نہیں جتنی کہ اس عشق کی "ادھیڑ بن" ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ پھول وتی کے عشق کی سوئیدہ سری کے متعلق ہم جو کچھ جانتے ہیں وہ اسی ادھیڑ بن کا نتیجہ ہے۔

"اے محبت زندہ باد" کا عنوان فلم مغل اعظم کے ایک مشہور گیت سے لیا گیا ہے اور کہانی اسی گیت پر ختم ہوتی ہے۔ واحد متکلم کی بالائی منزل پر ایک چھوٹے سے فلیٹ میں رہنے والے خاندان کی ایک لڑکی سامنے کے فلیٹ میں رہنے والے ایک لڑکے کی محبت میں گرفتار ہوتی ہے۔ لڑکی شوخ چنچل اور قدرے آزاد ہے۔ محبت اتنی شدید ہے کہ ماں باپ کی مخالفت کے سبب وہ فلیٹ سے چھلانگ لگا کر خودکشی کرنا چاہتی ہے۔ افسانے میں دلچسپ کردار واحد متکلم کا ہے جسے فلیٹوں میں رہنے والے سب لوگ بڑے بھائی کی طرح مانتے ہیں اور اس کی باتوں کا لحاظ کرتے ہیں۔ لڑکی واحد متکلم سے کہتی ہے کہ وہ اس کے ماں باپ کو شادی کے لئے رضامند کرالے۔ واحد متکلم شرارتاً کہتا ہے بدلے میں انعام کیا ملے گا بات آئی گئی ہو جاتی ہے اور وقت گذر جاتا ہے اور ایک دن لڑکی بڑی بے صبری سے واحد متکلم کے کمرے میں داخل ہوتی ہے اور کہتی ہے شاید پیشگی انعام لئے بغیر تم کام نہیں کرو گے "میرے پاس تمہیں دینے کے لئے کچھ نہیں سوائے" اور یہ کہہ کر اس کے ہاتھ بند قبا کی طرف بڑھتے ہیں اور دور سے گانے کی آواز آتی ہے "اے محبت زندہ باد"۔ بظاہر فلمی گیت کے سبب عامیانہ نظر آنے والے اس افسانے میں ضمیر الدین احمد نے ایک اخلاقی ڈائلیما پیش کیا ہے۔ محبت میں ہم جان کی قربانی قبول کرتے ہیں لیکن بدن کی نہیں کیونکہ بدن عاشق کی امانت ہے جب کہ جان پر خود لڑکی کا اختیار ہوتا ہے۔ کیا ضرورت کے تحت کی جانے والی ایسی بے وفائی بد اخلاقی یا بے حیائی کوئی معنی رکھتی ہے؟ عشق کا جذبہ اگر صادق ہے تو بدن کے ہرجائی پن سے کوئی فرق نہیں پڑتا "کہ میرا عہد وفا ہے ازلی"! کچھ نہیں تو افسانہ فکر کے لئے تازیانہ ثابت ہوتا ہے۔ افسانہ اچھے ڈھنگ سے لکھا گیا ہے اور ضمیر الدین نے بیانیے میں طنز و مزاح اور ابہام کا ایسا ہنرمندانہ استعمال کیا ہے کہ دلچسپی اخیر تک برقرار رہتی ہے۔

"کبھی کھوئی ہوئی منزل" پر ڈرامائی تکنیک کی گرفت اتنی مضبوط ہے کہ اسے بڑی آسانی سے ایک

بابی ڈرامہ بنایا جا سکتا ہے۔ زمان، مکان اور عمل تینوں کی وحدتیں یہاں ملتی ہیں کیونکہ حال کے اس لمبے
میں ڈرائنگ روم میں سلطانہ کا پہلا عشق جو پاکستان چلا گیا تھا ملنے آیا ہے۔ پورا ڈرامائی عمل اس
ملاقات پر مرکوز ہے۔ پاکستان سے یہ آدمی اپنی ماں بہن اور بھائی کو لینے آیا ہے۔ سلطانہ وار کرتی ہے
سوچ رہی ہوں تم ان سب کا بوجھ اٹھا لوگے۔ جو ایک کی ذمہ داری لینے سے کتراتا تھا وہ تین کی ذمہ داری
کیسے سنبھالے گا۔" سلطانہ کا چہرہ زرد ہے اس کی آنکھوں کے گرد سیاہ حلقے ہیں۔ اس کی ایک بچی
ہے۔ وہ میل کے ساتھ اپنی ازدواجی زندگی کامیاب نہیں بنا سکی۔ اس کا پہلا عشق اسے سمجھاتا ہے
کہ وہ ماضی کو جھٹک دے۔ خود سے بھاگنا چھوڑ دے اور اپنی زندگی کو خوشگوار بنائے۔ سلطانہ کہتی ہے
"کیا تم مجھے نصیحت کرنے آئے ہو"۔ یہاں افسانہ ایک دلچسپ موڑ لیتا ہے۔ سلطانہ اپنی تلخ کلامی
کی معافی مانگتی ہے۔ اس کے قریب جاتی ہے۔ اس کے بال کھینچتی ہے۔ اس کے کوٹ کی جیب سے
کنگھا نکال کر کنگھی کرتی ہے۔ اس کے ہونٹ اس کے بالوں کو چھو لیتے ہیں اور اس کی آنکھیں خود بخود بند
ہو جاتی ہیں۔ یہ پورا اضطراری اور غیر شعوری عمل ان نصیحتوں کا جواب ہے جو عاشق ناصح بن کر
کرتا ہے۔ ضمیر الدین احمد کا یہ موقف رہا ہے کہ یہ آگ بجھائے بجھتی نہیں اور لگائے لگتی نہیں۔ گھاؤ مندمل
ہو جائیں تب بھی چوٹوں میں درد بھرا رہتا ہے۔ سلطانہ آنکھیں کھول دیتی ہے اور کہتی ہے "تم یہاں
کیوں آئے"۔ وہ چلاتی ہے "نکل جاؤ یہاں سے" اور وہ خفیف بن کر چلا جاتا ہے۔

"گلبیا" ایک بہت اچھا افسانہ ہے۔ اس کا آرکی ٹائپ "حیوان اور حسن" ہے۔ یہ ایک
ایسی جوان چھوکری کی کہانی ہے جو ایک بوڑھے پروفیسر کے ساتھ رہتی ہے اور اس کا گھر سنبھالتی ہے
لیکن گرد و پیش کے نوکر اچھی طرح جانتے ہیں کہ اس چھوکری کا پروفیسر کے ساتھ کیا تعلق ہے۔ پروفیسر
شاید نامرد ہے لہٰذا وہ گلبیا سے جسمانی لمس کی تمام لذتیں تو اخذ کرتا ہے لیکن گلبیا ہی کے الفاظ میں
"جورو والا معاملہ" ہو نہیں پاتا۔ تمام نوکر گلبیا پر دانت گاڑے بیٹھے ہیں۔ اس فریب میں مبتلا ہیں
کہ ہر ایک نے گلبیا پر ہاتھ صاف کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ گلبیا کسی کو خاطر میں نہیں لاتی
اور وہ اس سے گھبراتے بھی ہیں۔ گلبیا کا پروفیسر کے ساتھ ناجائز بلکہ غیر فطری تعلق ہے لیکن وہ آوارہ
نہیں۔ منہ پھٹ اور فحش کلام ہے لیکن بدچلن نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے بڈھے پروفیسر سے
محبت نہیں تو انسیت ہو گئی ہے۔ وہ بچپن ہی سے اس کے پاس بڑی ہوئی تھی، لہٰذا بڈھا پروفیسر

اس کا نامرد مرد بھی ہے اور اس کا باپ بھی۔ وہ اس کا مالک ہے اور وہ اس کے گھر کی مالکن بھی۔ ان دونوں کے تعلقات میں غیر فطری پن کی مختلف سطحیں ملتی ہیں پہلی عمر کا فرق، دوسری غیر ازدواجی تعلق تیسری INCEST کا شائبہ کیونکہ بوڑھے نے اسے باپ کی طرح پالا ہے۔ اور پھر اٹھتی جوانی اور بڑھاپے کا فرق۔ اگر گلبیا سیدھی سادھی اللہ میاں کی گائے قسم کی لڑکی ہوتی تو کہانی بلبل اسیر کے ٹائپ کے ذیل میں جاتی۔ لیکن وہ تو آفت کا پرکالہ ہے۔ کم از کم وہ بوڑھے پروفیسر کے ساتھ وفادار رہنے پر مجبور نہیں لیکن وہ رہتی ہے۔ جب بوڑھے کو شک گذرتا ہے کہ گلبیا دوسرے مردوں کے ساتھ بے تکلف ہے تو وہ حسد کی آگ میں جلتا ہے۔ گویا دونوں میں وہ جذباتی لگاؤ پیدا ہو گیا ہے کہ جنسی آسودگی اور ناآسودگی کی حیثیت ثانوی بن گئی ہے۔



یہ بات چونکہ ہم نے تسلیم کر لی ہے کہ ضمیر الدین احمد بہت اچھے لکھنے والے ہیں اس لئے خوشگوار تحریر کا عکس ان کے لگ بھگ سبھی افسانوں میں نظر آتا ہے، لیکن اس سے لازم نہیں آتا کہ بطور افسانہ نگار کے بھی وہ کامیاب ہیں۔ "رانگ نمبر" خوب اچھی طرح لکھا ہوا افسانہ ہے لیکن افسانے میں توپ سے چوہیا مارنے کا کام لیا گیا ہے۔ "رگ سنگ" میلو ڈرامائی نہیں حادثاتی اور سانحاتی بن گیا ہے۔ "باد و باراں" جس کی تعریف میں ممتاز شیریں رطب اللسان ہیں میلو ڈرامائی ہے لیکن آندھی اور برسات کا حقیقت اور علامت کی سطح پر استعمال اسے کچھ کچھ بچا لیتا ہے۔ یہ ۱۹۵۲ء کا افسانہ ہے جس سے پتہ چلتا ہے کہ ضمیر الدین احمد کو افسانوں میں موسم کے علامتی استعمال کا شوق شروع ہی سے تھا۔ "سوکھے ساون" میں یہ اپنے عروج کو پہنچتا ہے کیونکہ یہاں اندر کا موسم اور باہر کا موسم ایک ہو جاتا ہے۔ "باد و باراں" میں یہ بے ساختہ پن نہیں۔ آندھی میں نصیر کی تصویر گرنے اور نصیر کی کار کا ایکسیڈنٹ ہونے میں فلمی ڈیزائن کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اس کے باوجود "باد و باراں" ایک اچھا افسانہ ہے کیونکہ بہت کچھ نہ کہہ کر بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ "کبھی کھوئی ہوئی منزل بھی" کے برعکس اس افسانے میں عورت اپنی ازدواجی زندگی کو محبت کی آندھی سے بچانے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ ازدواجی زندگی احسن اور قیصر کی ہے۔ نصیر اس فیملی کا دوست ہے اور قیصر کی محبت کی آگ دھیرے دھیرے اس کے اندر سلگتی رہتی ہے۔ اس سے

قبل کہ اس آگ کا شعلہ قیصر کی زندگی کو اپنی لپیٹ میں لے قیصر نصیر سے کچھ صاف باتیں کرتی ہے۔ وہ کیا
کہتی ہے یہ تو ہم نہیں جانتے لیکن ظاہر ہے اس نے معاملے کو ختم کرنے کے لئے ہی کہا ہوگا۔ نصیر چلا جاتا
ہے۔ تیز آندھی آتی ہے اور قیصر طوفان سے گھر کو بچانے کے لئے کھڑکیاں بند کرنے کو کہتی ہے۔ فون آتا
ہے کہ نصیر کا حادثہ ہوگیا ہے۔ احسن اسپتال جانے کو نکلتا ہے تو قیصر کہتی ہے "زینے پر اندھیرا ہے سنبھل
کر اترنا۔ بارش تیز ہوگئی ہے۔ موٹر تیز مت چلانا" طوفان گذر چکا ہے۔ نہ بجلی چمک رہی تھی نہ بادل
گرج رہے تھے مگر بارش کا زور دم بدم بڑھ رہا تھا اور قیصر کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ یہ سب خوبصورت
اشارے ہیں جو افسانے کو ایک نظم کا استعاراتی حسن اور ارتکاز عطا کرتے ہیں۔

"چاندنی اور اندھیرا" ضمیر الدین احمد کا پہلا افسانہ ہے جو ۱۹۵۲ء میں لکھا گیا ہے۔ اس میں
چاندنی اور اندھیرے کی علامات قائم تو ہوتی ہیں لیکن افسانے کے نفسیاتی اور اخلاقی فشار کو سنبھال نہیں
سکتیں۔ افسانوی مواد آتشیں لاوے کی طرح علامات کو خاکستر کرتا ہمارے ذہن کو جھلسنے لگتا ہے
یہ انتہا پسند سچویشن کا افسانہ ہے۔ ایک شادی شدہ عورت نفیس اپنے آشنا کو ملنے بلاتی ہے کیونکہ
اس کے شوہر کا تبادلہ ہوگیا ہے۔ آشنا یعنی واحد متکلم جب آتا ہے تو نفیس کو بے حد پژمردہ اور غم زدہ
پاتا ہے۔ منّا جو بھلا چنگا تھا یکایک بیمار ہوگیا ہے۔ دونوں مل کر بچے کی تیمارداری کرتے ہیں، دوا دیتے
ہیں لیکن بیماری شدت اختیار کرتی جاتی ہے اور منّا ہچکی لے کر دم توڑ دیتا ہے، منّے کو مرے چھ
گھنٹے ہو چکے ہیں، رونا دھونا ہو چکا ہے۔ کھڑکی کے قریب پلنگ پر اس کی لاش سفید چادر میں لپٹی ہوئی
ہے۔ واحد متکلم اور نفیس اب ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں۔ ان میں جنسی ترغیب پیدا ہوتی ہے۔
لیکن واحد متکلم پلنگ سے اٹھ کر آرام کرسی پر بیٹھ جاتا ہے۔ کھڑکی میں سے آتی ہوئی چاندنی بچے کی نعش
پر پڑتی ہے۔ دوسرے پلنگ پر نفیس لیٹی ہوئی ہے وہاں اندھیرا ہے۔ جہاں وہ بیٹھا ہے وہاں بھی اندھیرا
ہے۔

پتہ نہیں اس انتہا پسند اور مشکل صورتحال کی تخلیق کے پیچھے ضمیر الدین احمد کا کیا مقصد تھا
جنس یہاں شر کی طاقت بن کر ابھرتی ہے جو بچے کی موت اور مامتا کو خاطر میں نہیں لاتی۔ کیا وہ یہ
بتانا چاہتے ہیں کہ ماتمی حالات میں بھی جنس اپنی ترغیبات کا جال پھیلاتی ہے۔ افسانہ اچھی فنکاری کا نمونہ
ہے لیکن یہ فنکاری شاعرانہ زیادہ اور افسانوی کم ہے۔ افسانہ میں تاثر ہے لیکن بصیرت سے عاری بصیرت

کے لئے نفسیاتی حقیقت نگاری کی ضرورت تھی نہ کہ شاعرانہ علامت نگاری کی۔

"بہتا خون ابلتا خون" ہر لحاظ سے اچھا اور کامیاب افسانہ ہے۔ پورا افسانہ نفسیاتی اور خارجی حقیقت نگاری کا اچھا نمونہ ہے اور علامتوں کی بے ساکھیوں کے بغیر افسانہ اپنی چال چلتا ہے۔ یہاں بھی جنس ایک شر کی قوت کے طور پر ہی سامنے آتی ہے۔ گویا جنس وہ ساحرہ ہے جو نوجوانوں کو لبھاتی ہے اور انہیں مار دیتی ہے۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ افسانہ بھی ۱۹۵۲ء کا لکھا ہوا ہے تو ضمیر الدین احمد کی فنکارانہ اپج اور ہنرمندی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ واحد متکلم اور صفدر دو ایسے نوجوان ہیں جو جوان ہوتے ہی جنسی تجربات کی کھوج شروع کر دیتے ہیں۔ عورت ان کے لئے ایک ایسی پراسرار وادی ہے جس کی سیاحت کی لگن انہیں بے چین رکھتی ہے۔ خصوصاً صفدر اس معاملے میں بہت جنس زدہ ہے۔ واحد متکلم جب بستی سے دور صفدر کے فلیٹ میں اس سے ملنے جاتا ہے تو صفدر ایک عورت کے ساتھ محو اختلاط ہے۔ یہ عورت واحد متکلم کو کمرے میں بلاتی ہے۔ وہ برہنہ ہے۔ اور واحد متکلم اسے دیکھ کر گھبراتا ہے۔ وہ اس سے لپٹتی ہے اور وہ بھاگنا چاہتا ہے۔ غیر مطمئن عورت عالم دیوانگی میں اس پر قینچی سے حملہ کرتی ہے۔ واحد متکلم زخمی ہو کر پلنگ پر گرتا ہے۔ عورت غائب ہو جاتی ہے۔ صفدر ڈاکٹر کو بلانے جاتا ہے۔ واحد متکلم کے بدن سے خون بہتا رہتا ہے۔ افسانے کا آغاز اس جملے سے ہوتا ہے "پیٹ کے بل لیٹا ہوا ہوں مگر پھر بھی خون سفید چادر تک پہنچ گیا ہے۔" تمام واقعات اس کے شعور کے پردے پر تصویروں کی طرح گھومتے ہیں۔ خون بہتا جاتا ہے اور ڈاکٹر نہیں پاتا۔ فلیش بیک، انتظار، بے چینی بہتے خون اور تکلیف کو حال کے ایک لمحے میں سلیقہ مندی سے ترتیب دینے میں ضمیر الدین احمد نے نفیس ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ جب ڈاکٹر آتا ہے تو وہ مر چکا ہوتا ہے؛ مرگِ ناگہاں اور رائگانی کا گہرا تاثر افسانے سے پیدا ہوتا ہے۔ افسانے کے اخیر میں یہ عقدہ بھی کھلتا ہے کہ نوجوان عورت صفدر کی خلیری بہن تھی جس پر کبھی کبھی دیوانگی کے دورے پڑتے تھے۔ جنسی معاملات میں ماعاقبت مخبوط الحواس شہوت کا غلبہ اور عقل کا تعطل اکثر انہونی باتوں کا پیش خیمہ ثابت ہوتے ہیں۔

"ٹھہرا دریا"، "انسان اور حیوان" اور "پاتال" تین افسانے ہیں جن کا موضوع تشدد کے مختلف روپ ہیں۔



"ٹھہرا دریا" تجریدی افسانے کی اچھی مثال ہے۔ ہمارے زمانے میں ہر جگہ تشدد کا نقشہ لگ بھگ ایک جیسا ہے۔ ریاستی جبر کے نمائندے سپاہی کی لاش چوراہے پر لٹکائی جاتی ہے۔ لوگ اپنے بند گھروں سے سنسان سڑکوں پر بجلی کے ٹمٹماتے قمقموں کی روشنی میں چوراہے کی طرف بڑھتے ہیں۔ سڑک کے دونوں جانب دو منزلہ، سہ منزلہ عمارتوں میں کبھی اس طرف کبھی اُس طرف ایک ایک کرکے کھڑکیوں کے پٹ کھلتے ہیں اور کچھ چہرے باہر کی طرف جھانکنے لگتے ہیں۔ یکایک پولیس کی جیپوں کی آوازآتی ہے۔ کھڑکیاں بند ہو جاتی ہیں۔ چوراہے کے لوگ ادھر اُدھر بھاگنے لگتے ہیں۔ کچھ لوگ کھڑے رہتے ہیں۔ سپاہی جیپوں سے باہر آتے ہیں۔ تڑا تڑ گولیاں چلتی ہیں۔ بھگدڑ مچتی ہے۔ ایک کے بعد ایک ڈھیروں لاشیں گرتی ہیں۔ پھر خاموشی۔ سپاہی لٹکی ہوئی لاش کو نیچے اتارتے ہیں اور اسے جیپ میں ڈال کر لے جاتے ہیں۔ کھڑکیاں بند ہیں، سڑک خاموش ہے اور لاشوں سے اٹی ہوئی ہے۔ پھر قدموں کی آواز آتی ہے کہیں دھماکہ ہوتا ہے قدموں کی آواز قریب آتی ہے۔ کچھ لوگ پھر ایک لاش کو سڑک پر گھسیٹتے ہوئے لاتے ہیں۔

یہ ہے خاکہ انسان کی پرتشدد سیاسی صورتحال کا جو عالم گیر ہے۔ اس خاکے کی تاریخی اور قومی تفصیلات ہر ملک کے اعتبار سے جدا ہیں۔ لیکن ظلم، بغاوت، تشدد کا چکر کم و بیش ایک سا ہے۔ گویا پوری انسانی صورتحال اس خاکے اور وقت کے اس لمحے میں منجمد ہو گئی ہے اسی لئے افسانے کا عنوان ہے "ٹھہرا دریا" اور ہر واقعے کے بعد ایک جملہ آتا ہے "میرے خیال میں ایک بج رہا ہوگا" دریا بھی ٹھہرا ہوا ہے اور وقت بھی۔ ریاستی جبر، بغاوتوں اور چھوٹی بڑی جنگوں نے بیسویں صدی کا ایک ایسا ٹھہرا ہوا نقش ذہن پر مرتسم کیا ہے جس کا عکس یہ افسانہ ہے۔ نہ انسانی صورتحال بدلتی ہے نہ انسان تشدد کے دائرے سے نکل پاتا ہے۔ اس تجربہ کو تاریخی اور قومی مواد سے بھر دیا جائے تو ہر ملک میں جبر و بغاوت کی ایک نہیں سینکڑوں کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں۔ ان سینکڑوں کہانیوں میں سے اگر گاڑھا تاریخی مواد خارج کر دیا جائے تو ایک خاکہ رہ جائے گا جو ضمیر الدین کا یہ افسانہ ہے افسانہ نگار کا یہ مسئلہ تھا کہ اس خاکے کی تجرید قائم رکھتے ہوئے افسانہ کیسے بنائے۔ افسانے کو افسانہ نگار نے تفصیلات سے بھرا لیکن یہ تفصیلات خطوط، دائروں، ہندسوں اور پرچھائیوں کی ہیں۔ افسانے میں

ہر نقش، ہر حرکت، ہر عمارت، اس کی کھڑکیاں بڑی سڑک اور اس سے ملنے والی دوسری چھوٹی سڑکیں، بجلی کے کھمبے، روشنی کے دائرے اور تاریکی کی پرچھائیاں، لوگ کبھی ایک کبھی دو کبھی پانچ کے ٹولے میں۔ کبھی ہجوم کی شکل میں۔ پولیس کی جیپیں، کبھی دو دو سڑک کے دونوں سروں پر کبھی ہر سڑک کے دہانے پر، گولیاں، لاشیں۔ کھلتی بند ہوتی کھڑکیاں۔ جھانکتے چھپتے چہرے ــــ خاکے کو بھرنے کے لئے تفصیلات کافی ہیں لیکن سب مل جل کر تاثر تجریدیت ہی کا پیدا کرتی ہیں۔

اگر افسانہ صحافتی ہوتا تو پیغام واضح ہوتا کہ ظلم کے باوجود عوام نے حوصلہ نہیں ہارا ہے اور ایک لاش چبوترے کی طرف گھسیٹ کر لائی جا رہی ہے۔ لیکن پھر پولیس آئے گی اور گولیاں چلیں گی اور یہ چکر اسی طرح چلتا رہے گا۔ اس چکر سے لوگ تھک گئے ہیں اکتا گئے ہیں۔ عادی بھی ہو گئے ہیں اور بے پروا بھی اور یہ تمام کھڑکیاں کھولنے، بند کرنے اور جھانکنے کے مختلف طریقوں سے ظاہر ہے۔ یہ صورتحال بے معنی نہیں ہے کیونکہ ظلم کے خلاف جنگ انسان کا بامعنی عمل ہے۔ لیکن جنگ کا طویل مدت پر پھیلا ہوا سلسلہ، تشدد کے ویشں چکر کو جنم دیتا ہے۔ ایک ایسی صورتحال پیدا ہوتی ہے جو کھڑکیوں میں سے تماشہ کرنے والوں کی طرح ہمیں بھی بے کیف، تھکا دینے والی اور تواتر کا شکار نظر آتی ہے۔ بے شک اس بے کیف تواتر کو پیش کرنے کا مناسب طریقہ کار تجریدی ہی معلوم ہوتا ہے لیکن تجریدیت اس معنی میں اپنی شکست کا بیان بھی ہے کہ اس افسانے کو دوسری بار پڑھنے کا حوصلہ نہیں ہوتا۔

تشدد اور بہیمیت کی دوسری کہانی "انسان اور حیوان" ہے۔ اس کی تکنیک تجریدی نہیں حقیقت پسندانہ ہے کیونکہ یہ دیس کی ایک اجنبی سرزمین پر ایک فوجی دستہ جس قسم کی بہیمیت اور حیوانیت کو راہ دیتا ہے اسے تجرید کی سطح پر لے جانے کا مطلب ہے افسانے سے صورتِ حال کی ہولناکی کا تاثر منہا کر کے قتل و غارت گری کو ایک میکانکی عمل میں تبدیل کر دینا۔ میکانکی عمل فوجیوں کے لئے ہو سکتا ہے گاؤں کے لوگوں کے لئے نہیں جنہیں اچانک گولیوں سے بھون دیا جاتا ہے۔ لیکن ضمیر الدین احمد نے بندوق کی لبلبی کے پیچھے بھی انسانی ہاتھ بتایا ہے۔ فوجیوں کا یہ دستہ جو قتل و غارت گری پر نکلا ہوا ہے اپنے سپاہیوں کی انفرادی شناخت رکھتا ہے۔ ہر سپاہی ایک عام آدمی نظر آتا ہے اس کی تھکن اس کی ہنسی، اس کی حرکات و سکنات بالکل عام آدمی کی سی

ہیں۔ وہ حیوان نہیں ہیں۔ اس لئے افسانے کے عنوان "انسان اور حیوان" سے یہ نہ سمجھا جائے کہ افسانہ نگار ان افسانوں کو حیوان بتا رہا ہے۔

دراصل راستے اور گاؤں کے بے گناہ لوگوں کا قتل کرنے میں یہ لوگ کسی حیوانیت کا ثبوت نہیں دیتے ——— ہم روزانہ خبریں پڑھتے رہتے ہیں کہ کس طرح حریفوں نے گاؤں کے گاؤں پھونک ڈالے فوجی دستے ہوں یا نیم فوجی رضا کار یا پرائیویٹ سینائیں یا حریف فرقے کا ٹولہ۔ ان کا غارت گری کا عمل ایک جیسا ہی ہوتا ہے۔ ان میں کوئی غیر معمولی پن نہیں ہوتا۔ ایک بوڑھے کو جیپ کے پاس بلا کر اس کے سینے میں سنگین اتار دینا بہت معمولی واقعہ ہے۔ وہ اسی لئے بہت ہولناک نظر آتا ہے کیونکہ بہت معمولی طریقے پر کیا گیا ہے۔ ایک معمولی سے گاؤں کی معمولی سی شام کا ذکر ضمیر الدین احمد بڑی بے تکلفی سے کرتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کیونکہ افسانہ وہی لکھ رہے ہیں کہ فوجی دستہ اس گاؤں کی طرف آ رہا ہے۔ فن کی راہ میں سب سے بڑا خدشہ یہ تھا کہ گاؤں کا بیان جذباتی ہو تاکہ جب اس پر گولیوں کی بوچھاڑ ہو تو ہر مرنے والے کا بیان رقت انگیز بن جائے۔ لیکن رقت انگیزی کو ضمیر الدین احمد اپنے افسانے سے دور رکھنا چاہتے ہیں کیونکہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہولناک ہے اور ہولناکی کا تاثر پیدا کر کے وہ فوجی دستے کے خلاف، تشدد اور غارت گری کے خلاف اور حیوان نما انسانوں کے خلاف نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتے ہیں اس لئے وہ تجریدی تصویروں کی بجائے گوشت پوست وردی پوش انسانوں کے ذریعے دوسرے انسانوں پر گذاری جانے والی بہیمیت کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ دوسرا خدشہ جس سے ضمیر الدین احمد صاف بچ جاتے ہیں، بہیمیت کی تصویروں کو اذیت ناک بنانا ہے۔ جب فوجی دستہ گاؤں میں داخل ہوتا ہے تو ہمارا دل دھڑک اٹھتا ہے کہ پتہ نہیں وہ گاؤں والوں پر کیسے ہولناک مظالم توڑیں گے۔ دودھ پیتے بچوں کو کیسے دیواروں سے گیند کی طرح ٹکرائیں گے۔ کم سن اور جوان لڑکیوں کو ان کے ماں باپ اور بھائیوں کے سامنے برہنہ کر کے ان سے زنا بالجبر کریں گے۔ گبرو جوانوں کو پھانسیوں پر لٹکا دیں گے۔ ایسے واقعات زندگی میں ہوتے ہی رہتے ہیں کیونکہ حقیقت افسانے سے زیادہ ہولناک ہے۔ لیکن ایسی ہولناکیوں کا بیان اور ان کی تصویر کشی مشکل نہیں بلکہ بہت آسان ہے اور ان کے لرزہ خیز بیان سے جو خوف و ہراس پیدا کیا جاتا ہے وہ بھی بہت سستا ہوتا ہے چنانچہ ہماری نظمیں

اس قسم کے خون چکاں واقعات کو مزے لے لے کر دکھاتی ہیں اور ہم کھلے منہ اور پھٹی آنکھوں سے انہیں دیکھتے رہتے ہیں۔

سمجھدار افسانہ نگار سنسنی خیزی کی ایسی ترغیبات سے پہلو بچاتا ہے ایسے واقعات کا بیان وہ تاریخ اور صحافت کے لئے چھوڑ دیتا ہے جہاں افسانے کے برعکس واقعات کے بیان سے خون نہیں بہتا۔ افسانہ نگار افسانے کو اذیت ناک نہیں بنانا چاہتا یوں ملیہ غیہ نشکارانہ کام ہے لہ اسی لئے آسان ہے۔ مشکل مقامات وہ ہوتے ہیں جہاں آدمی چائے کی پیالی میں جیسی گھماتا ہے تو ہم دل تھام لیتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی واقعات کو ڈرامائی صورت حال میں بدل دینا آرٹ ہے۔ افسانے کے شروع ہی میں ضمیر الدین احمد نے فوجی دستے کے کپتان کے ہاتھوں باغ کی دیوار کی اوٹ میں ایک کسان لڑکی کی عصمت دری کا واقعہ بیان کیا ہے۔ افسانے کا آغاز ہی ان جملوں سے ہوتا ہے "تکلیف، نفرت، غصے اور بے بسی سے بھرپور چیخ باغ سے نکل کر بھاگی تو نہر کے کنارے جمع فوجی سپاہی چونک پڑے۔ فوجی بوتلوں میں پانی بھرنا چھوڑ کر انہوں نے حیرت سے باغ کی طرف دیکھا۔ ان میں سے کچھ باغ کی طرف بڑھے بھی مگر باغ کے باہر مٹی کی فصیل کے پاس کھڑے ہوئے حوالدار نے انہیں ہاتھ کے اشارے سے منع کیا تو وہ رک گئے۔" دیکھئے یہاں ایک غیر معمولی بات ہو رہی ہے لیکن حوالدار کیسے ایک تجربہ کار اور وفادار ماتحت کی طرح فوجیوں کو روکتا ہے یہاں مماثلت ان بزرگوں کے ساتھ ہے جو بچوں کو اس طرف جانے سے منع کرتے ہیں جہاں بکرا حلال ہو رہا ہے۔ ایک طرف لڑکی کی چیخ ہے دوسری طرف حوالدار کا شانت سبھاؤ ہے گویا کچھ نہیں ہو رہا یا جو کچھ ہو رہا ہے وہ تو ہوتا ہی ہے اسے ہونے دو۔ ہم اس منظر کی ہولناکی کو محسوس کرتے ہیں اور لگ بھگ انہی جذبات سے دوچار ہوتے ہیں جن کا ذکر افسانہ نگار نے لڑکی کی چیخ کے حوالہ سے کیا ہے۔ یعنی تکلیف، غصہ اور بے بسی۔ تو ضمیر الدین احمد اس افسانے کے ذریعے یہی جذبات ہم میں پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ چنانچہ وہ ایسی جزئیات سے بچتے ہیں جو ہمارے دلوں میں رقت، رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا کریں۔ مظلوم کے لئے جہاں دل میں گہری ہمدردی پیدا ہوئی نہیں کہ ہمارا جذباتی نظام بدل گیا۔ اگر رحم کے جذبے کے تحت ہم اس لڑکی کے پاس جس کی آبروریزی ہوئی ہے یا اس بوڑھے کے پاس جس کے سینے میں سپاہی نے سنگین اتار دی ہے، ٹھہر گئے تو ہمارے آنسو اس نفرت کو

دھوڈالیں گے جو فوجیوں کی بہیمیت کے خلاف ہم میں پیدا ہوئی ہے۔ ہم جذباتی بن جائیں گے اور انسانیت کا درد محسوس کریں گے۔ ہم اس لڑکی اور اس بوڑھے کے لئے کچھ کر نہیں سکتے لیکن ان سے ہمدردی تو کر سکتے ہیں اور ہمدردی کا جذبہ بڑا طاقتور ہوتا ہے، گویا ایک طاقتور جذبے کا سہارا ملتے ہی ہم اتنے بے بس نہیں رہتے لیکن افسانہ نگار تو بے بسی اور نفرت کے جذبات پیدا کرنا چاہتا ہے اسی لئے وہ لڑکی کی صورت نہیں بتاتا۔ وہ ایک سپاہی کی آنکھوں کے ذریعے اس کے سسکتے جسم کی ایک جھلک دکھاتا ہے لیکن اس کے پاس ہمیں ٹھہرنے نہیں دیتا۔ ایک کمزور افسانہ نگار اذیت ناک واقعات کے بیان کے ذریعے افسانے کو تکلیف دہ بناتا خود جذباتی بنتا اور ہمیں رقت میں مبتلا کرتا اور اس طرح ہولناکی کے تاثر کو گزند پہنچاتا۔

ایسا لگتا ہے کہ ضمیر الدین احمد جدید انسانی صورتِ حال کی طرف ایک جذباتی رویہ متعین کرنا چاہتے ہیں۔ یہ انسانی صورتحال ایسے احمقانہ تضادات کی حامل ہے کہ آدمی اسے سمجھ نہیں پاتا مثلاً یہ فوجی دستہ کسی غیر ملک میں امن قائم کرنے کے لئے بھیجا گیا تھا۔ ایسے ہی دوسرے فوجی دیگر ملکوں سے بھی آئے تھے لیکن بجائے امن قائم کرنے کے انہوں نے مقامی لوگوں کو لوٹنا اور انکی بہو بیٹیوں کی عصمت دری کرنا شروع کیا جب ہمارے فوجی دستے نے انہیں ان کارروائیوں سے باز رکھنے کی کوشش کی تو وہ ان کے خلاف ہو گئے۔ حکم آیا کہ ہمارا فوجی دستہ واپس لوٹ آئے۔ واپسی کے اس سفر میں غم و غصے کے منتقمانہ جذبات کے تحت اس نے قتل و غارت گری کا طوفان بپا کر دیا۔ ہمارا زمانہ ہی نہیں بلکہ پوری انسانی تاریخ ایسے ہولناک واقعات سے بھری پڑی ہے جو انسان کے متمدن اور اشرف المخلوقات ہونے کے دعوے کی تکذیب کرتے ہیں اور اسی لئے آدمی انسانی تاریخ اور انسانی عمل اور انسانی کردار کے متعلق ایک حقیقت پسندانہ رویہ تشکیل دینا پسند کرتا ہے جو جذباتی، رومانی، رجائی، اور آدرش وادی رویے کے مقابلے میں قدرے قنوطی اور کلبی ہونے کے ساتھ ساتھ انسان کو اس کے قد کے مطابق تراشتا ہے۔ انسان ناقابل پیش بینی ہے۔ اس کا برتاؤ غیر یقینی ہے، اس کی تمدنی جلا اس کی جلد جتنی گہری ہے اور کھال کو ذرا کریدیئے تو اندر سے بھیڑیا برآمد ہوتا ہے۔ انسان کا کوئی بھی تصور مکمل نہیں ہو سکتا جب تک اس کے شر کے عنصر کو شمار میں نہ رکھا جائے۔

اس افسانے میں تجربہ ایک فوجی دستے کے RAM PAGE کا ہے جو ہماری دنیا کا ایک عام سا معمول بن گیا ہے۔ ہولناکی کا یہ نظارہ ہمارے اندر نفرت، غصّے اور بے بسی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ یہ جذبات اس وقت تسکین پاتے ہیں جب ایک مرگھلی کتیا اور اس کے پلّے کو بچانے کے لئے ڈرائیور ٹرک کو موڑتا ہے اور ٹرک تمام فوجوں سمیت نیچے کھائی میں گر جاتا ہے۔ کتیا اور اس کا پلّا دونوں ٹرک کو نیچے گرتا دیکھتے ہیں۔ پلا پاس ہی گڑے سنگِ میل کو سونگھتا ہے ٹانگ اٹھا کر اس پر پیشاب کرتا ہے اور اپنی منزل کی طرف چل دیتا ہے۔ حیوان کو بچانے کے لئے پورا ٹرک اندھا ہو جاتا ہے اور حیوان اس کی داد پیشاب کر کے دیتا ہے۔ یہ کل انسانی صورتحال نہیں ہے لیکن اس کا ایک حصہ ہے اور ہمیں اس کے ساتھ جینا پڑتا ہے۔ یہ افسانہ اس صورتِ حال کی طرف ہمارے جذباتی رویّے کو متعین کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ایک فریب ناخوردہ ذہن کا نظامِ جذبات جذباتی آدمی سے مختلف ہی ہوگا۔

"پاتال" میں تشدد کا روپ ملکی اور قومی سطح پر نسلی، لسانی، صوبائی، مذہبی یا فرقہ وارانہ فسادات کا ہے۔ مدنی زندگی کی اساس باہمی اعتماد پر قائم ہے۔ ایک ان لکھے معاہدے کے تحت آپس میں مل جل کر رہنے والے لوگ یکایک ایک دوسرے کے قاتل بن جاتے ہیں تو ایک دوسرے پر اعتماد قائم نہیں رہتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ آدمی خود اپنا اعتبار کھو دیتا ہے۔ اسے زندگی کے سلسلے کو قائم رکھنے کی کوئی معقول وجہ نظر نہیں آتی۔ وہ درندوں کی بستی میں ایک اور اضافہ کرنا نہیں چاہتا وہ بچہ جو بڑے ارمانوں کے بعد بیوی کی کوکھ میں پل رہا ہے اس کا اسقاط کرا دیتا ہے۔ اس افسانے کو پڑھ کر یوسف ظفر کی نظم "سنتِ ابراہیم" یاد آتی ہے۔ اس نظم میں بھی باپ یہ نہیں چاہتا کہ جو کچھ اس نے اس دنیا میں بھگتا ہے اس کا بیٹا بھی وہی بھگتے۔ وہ لڑکے کے گلے پر چھری پھیر کر سنتِ ابراہیمی کو نئے معنیٰ یا معنیٰ معکوس دینا چاہتا ہے۔ یہ نظم اور یہ افسانہ بھی انتہا پسند صورتحال میں ذہن کی ایک تاریک ترین کیفیت کا آئینہ دار ہے۔ کیا ہمارے پاس کوئی ایسے معقول دلائل ہیں جن کے زور پر ہم ان لوگوں کو ایسے اقدامات سے باز رکھ سکیں۔

ضمیر الدین احمد پر ان کے پیشرو اور ہم عصر افسانہ نگاروں کے اثرات کا پتہ چلانا تو بہت مشکل ہے کیونکہ وہ شروع ہی سے اثرات سے باہر نکل کر اپنی انفرادیت قائم کرنے میں کامیاب

ہو گئے تھے لیکن اگر کسی افسانہ نگار سے ان کے قرب کو تلاش کیا جائے تو بلا شبہ وہ سعادت حسن منٹو ہی ہوگا۔ ان کے یہاں وہی کفایتِ الفاظ، اجمال بیان، حسن ترتیب اور تکمیل فن ہے جو منٹو کے یہاں ہے۔ جنس، محبت اور احساس خودی کی نفسیات میں بھی منٹو جیسی ہی دلچسپی ہے۔ ڈرامائی، میلوڈرامائی بلکہ سنسنی خیز موضوعات سے وہ منٹو ہی کی مانند گھبراتے ہیں۔ حیرت اس بات پر کہ اتنے قرب کے باوجود ضمیر الدین احمد کا کوئی افسانہ منٹو کے براہِ راست اثر کی غمازی نہیں کرتا۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اثرات کے باوصف وہ کس خود اعتمادی کے ساتھ اپنی انفرادیت کا رنگ نکھارتے رہے تھے۔ بطور ایک منفرد، نستعلیق اور زندگی کا گہرا شعور رکھنے والے فنکار کے ان کا مقام ہمارے صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہے۔ وہ بیدی، منٹو اور عصمت کے قد کے نہ سہی ان کے قبیلے کے افسانہ نگار ہیں۔

شمیم حنفی

عصمت کی ٹیڑھی لکیر

بہ حیثیت ناول نگار عصمت چغتائی کیا کچھ بن سکتی تھیں، اور نہیں بن سکیں۔ اس واقعے میں
عصمت کے تخلیقی اور ذہنی رویوں کی پوری کہانی چھپی ہوئی ہے۔ ایک غیر معمولی قسم کی تخلیقیت کے
عنصر پر گرفت سے عصمت کے فنی کمال اور اظہار کی طاقت کا پتہ چلتا ہے۔ مگر اسی کے ساتھ ساتھ
یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ ایک طرح کی اوسطیت یا عمومیت عصمت کی بہت بڑی مجبوری تھی۔ ایسی
کہ وہ اپنے مزاج کی بے دریغ آتش فشانی کے باوجود اس مجبوری پر قابو پانے میں ناکام رہیں۔ کمزوری
کا یہ پہلو عصمت کی کہانیوں سے زیادہ ان کے ناولوں میں نمایاں ہے۔ حد تو یہ ہے کہ "ٹیڑھی لکیر" جیسا
ناول جس کی اٹھان سے ایک نہایت منفرد اور اردو کی حد تک شاید ایک بے مثال ناول بننے کے
امکانات موجود تھے، عصمت کی بعض معذوریوں کے سبب انجام کار بجھی ہوئی آگ بن کر رہ گیا۔ اس
راکھ میں ہمیں بس اتنی حرارت ملتی ہے کہ ہتھیلیاں سینک جائیں۔ اس کی آنچ ہمارے باطن تک،
ہماری ہستی کی بھول بھلیاں تک نہیں پہنچتی۔

اس صورتِ حال کا اثر عصمت پر تو پڑا ہی۔ میرا خیال ہے کہ یہ اردو فکشن کو پیش آنے والے
بہت بڑے سانحوں میں سے ایک سانحہ ہے۔ علاوہ ازیں اس معاملے میں عصمت کی کامرانی اور نارسائی
کی جہتیں ایک ہی مرکز سے نکلتی ہیں۔ ایک قصہ کس طمطراق، طاقت اور ایک کشیدہ کی ہوئی
CONDENSED توانائی کے ساتھ شروع ہوتا ہے، ارتقا کے دو چار مرحلے ایک خاصی
استعجاب انگیز تخلیقی خود اعتمادی اور [illegible] کے ساتھ عبور کرتا ہے۔ پھر اچانک اس میں گرہیں پڑنے
لگتی ہیں اور آخر تک پہنچتے پہنچتے بیان [illegible] بصیرت کی ساری معجزہ کاری ڈھیر ہو جاتی ہے۔
منٹو کا بیان ہے کہ "ٹیڑھی لکیر" جیسا طویل ناول عصمت نے سات آٹھ نشستوں
میں ختم کیا تھا۔ اور [illegible] عصمت نے تخلیقیت کے مجموعی سیاق میں یہ بات کہی تھی کہ ان کے

ـــــــــ" افسانوں کے مطالعے سے ایک [اور] بات جو ذہن میں آتی ہے وہ ہے گھوڑ دوڑ، یعنی رفتار، حرکت، سبک خرامی اور تیز گامی۔ نہ صرف افسانہ دوڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے بلکہ فقرے کنائے اور اشارے اور آوازیں اور کردار اور جذبات اور احساسات ایک طوفان کی سی بلاخیزی کے ساتھ چلتے اور آگے بڑھتے نظر آتے ہیں۔"

شاید اسی لیے عصمت نے ٹھوکریں بھی بہت کھائی ہیں اور "ٹیڑھی لکیر" کے پانسو[۵۰۰] صفحات میں ماربار ایسے مقامات آتے ہیں جب محسوس ہوتا ہے کہ عصمت کی رفتار کا توازن کسی دم میں بس بگڑنے ہی والا ہے۔ بیان کے جوش میں بصیرت کی طرف سے وہ بے احتیاط ہوتی جارہی ہیں اور قصہ ان کے ہاتھ سے نکلتا جارہا ہے۔ بہ قول منٹو:

> "عصمت کے قلم اور اس کی زبان دونوں بہت تیز ہیں۔ لکھنا شروع کرے گی تو کئی مرتبہ اس کا دماغ آگے نکل جائے گا اور الفاظ پیچھے ہانپتے رہ جائیں گے۔ باتیں کرے گی تو لفظ ایک دوسرے پر چڑھتے جائیں گے .....
> طبیعت میں چونکہ بہت ہی عجلت ہے اس لیے آٹے کا پیڑا بناتے ہی سنکی سنکائی روٹی کی شکل دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ آلو ابھی چھیلے نہیں گئے، لیکن ان کا سالن اُس کے دماغ میں پہلے ہی تیار ہو جاتا ہے اور میرا خیال ہے بعض اوقات وہ باورچی خانے میں قدم رکھ کر خیال خیال میں شکم سیر ہو کر لوٹ آتی ہوگی۔"

طبیعت کی یہ افتاد اور عصمت کا یہ رویہ اُن کا افسانہ تو سہار جاتا ہے 'اپنے اختصار کی وجہ سے' مگر ناول میں بات بنتے بنتے بگڑ جاتی ہے۔ "معصومہ"، "جنگلی کبوتر"، "سودائی"، "ضدی"، "ایک قطرۂ خون" یا عصمت کے بقیہ دو ایک ناول اور ناولٹ ـــــــ یہ سب تو خیر تخلیقیت کے کسی بڑے امکان سے کم و بیش خالی اور اپنی چھوٹی سی فکری بساط نیز مشاہدے کی محدود دنیا پر قانع ہیں۔ عصمت نے 'ایسا لگتا ہے کہ ان میں کسی بڑی جست کی آرزو ہی نہیں کی۔ لیکن "ٹیڑھی لکیر" کے مطالبات اُن سے کچھ زیادہ بھی تھے اور مختلف بھی۔

رسوا کی امراؤ جان ادا (۱۸۹۹ء) کے بعد یہ اردو کا دوسرا بڑا ناول ہے (۱۹۴۴ء) جس کا ڈھانچہ ایک آپ بیتی پر تعمیر کیا گیا ہے۔ امراؤ جان اور "ٹیڑھی لکیر" کی شخصیتیں، دونوں میں

SELF - INDULGENCE کا عنصر نمایاں ہے۔ ایک سطح پر دونوں میں اعترافی (CONFESSIONAL) رویے کا سایہ پورے قصے میں متحرک دکھائی دیتا ہے۔ مزید برآں رسوا اور عصمت میں یہ امر بھی مشترک ہے کہ دونوں نے عورت کے حوالے سے ان سے وابستہ روداد کو ایک سماجی تنقید یے (SOCIAL CRITIQE) کی حیثیت دینی چاہی ہے۔

لیکن ہمیں ETHOS کے اُس فرق اور اس زمانی فاصلے کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیئے جو امراؤجان اور عصمت کی دنیاؤں کو ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے اور معاشرتی، ذہنی، نفسیاتی سطح پر "ٹیڑھی لکیر" کو پہلے سے ایک کہیں زیادہ پرپیچ زمانے کی دستاویز بناتا ہے۔ اسی لیے "ٹیڑھی لکیر" کو ہم ایک وسیع تر تناظر میں دیکھتے ہیں، امراؤجان ادا کی بہ نسبت ایک کہیں زیادہ رمز آمیز سیاق میں اس کے مفہوم کا تعین کرنا چاہتے ہیں۔ اور عصمت سے ہماری توقعات بہت بڑھ جاتی ہیں۔

دراصل عصمت کے یہاں ایک انوکھی سادہ لوحی تھی، سادہ نگاہی بھی، اور اس تاثر کی رسائی کے لیے ان کا نفسیاتی تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اپنے بارے میں جہاں تہاں سے اُن کے یہ دو چار جملے کافی ہیں:

"ترقی پسند تحریک سے میں نے وہ سب کچھ چُن کر سمیٹ لیا جو میرے دل کو لگا۔ مگر میں نے اپنے ذاتی یقین پر ہمیشہ بھروسہ کیا۔ مثلاً جب پارٹی کی پالیسی میں سخت گیری بڑھی اور فیصلہ ہوا کہ ترقی پسند ادب وہی ہے، جو کسان مزدور کے بارے میں لکھا جائے، ظاہر ہے میں مزدور اور کسان کو اتنے قریب سے نہیں جان سکتی تھی جتنی میں درمیانہ طبقے اور نچلے طبقے کے انسان کے دکھ درد کو محسوس کرسکتی تھی اور میں نے کبھی سُنی سُنائی پر نہیں لکھا۔ اصولوں میں بندھ کر نہیں لکھا۔ کسی پارٹی یا انجمن کے حکم سے نہیں لکھا۔ آزاد خیالی میری فطرت تھی اور اب بھی ہے۔"



"دل پر جب بھی اثر ہوا، بوجھ پڑا میں نے اسے قلم کی مدد سے اتار پھینکا۔ ترقی پسندی کی سخت پالیسی سے میں نے کبھی سمجھوتہ نہیں کیا۔ اپنے فیصلے کو ترجیح دی۔

میری تحریریں اگر ترقی پسندی کے پیمانے پر پوری نہیں اُتریں تو میں دہشت زدہ نہیں ہوتی؟ مجھے کٹّرپن سے چڑ اور اصولوں میں بندھے رہنے کے خیال ہی سے وحشت ہوتی ہے۔"



"میرا یہ اصول رہا ہے کہ میں اپنی تحریروں کے بارے میں لکھا ہوا کوئی مضمون نہیں پڑھتی۔ میں کسی کی رائے سے متاثر ہونے کی عادی نہیں۔ میں نے صرف ایک پطرس صاحب کی رائے پڑھی تھی جس میں انہوں نے لکھا تھا کہ مجھے ڈرامہ لکھنے کا فن نہیں آتا۔ میں نے فوراً ڈرامے لکھنے چھوڑ دیئے کہ پطرس کہتے ہیں تو ٹھیک ہی کہتے ہیں۔ پھر میں نے یوں ہی ایک ڈرامہ لکھا تو مجھے اس پر اوارڈ مل گیا اور سب کو بہت پسند آیا۔ بس اب تو میرا ان تنقید نگاروں پر سے ایمان اُٹھ گیا۔"

(مضمون: ترقی پسند ادب اور میں، مصنفہ: عصمت چغتائی)

یہ بہت بھولی بھالی اور دیانتدارانہ باتیں ہیں۔ عصمت کی شخصیت اور تخلیقی رویّے دونوں کی پہچان ان سے ہوتی ہے۔ ایک نیچرل انسان اور اُس سے آگے یہ کہ ایک نیچرل ادیب کی خوبی اور خرابی کا رمز اس رویّے میں موجود ہے۔ محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ جس زمانے میں عصمت نے ــــــ

" اپنا ناول "ٹیڑھی لکیر" لکھا اُن دنوں وہ نفسیات کی کچھ ایسی کتابیں پڑھنا چاہتی تھیں جن سے اپنے مضمون کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔ لیکن چوں کہ اردو میں اس کے بغیر بھی کام چل سکتا ہے، اس لیے انہوں نے محض اپنے مشاہدات کے بل پر ہی ناول لکھ ڈالا۔"

"ٹیڑھی لکیر" میں عصمت نے ایک طرح کے نیم پختہ انسانیت دوستانہ وجودی رویّے کی مدد سے اپنے معاشرے کو، قدروں، روایتوں اور اداروں کو سمجھنے کی کوشش اپنے مشاہدات کی بنیاد پر کی ہے اس کوشش میں انہوں نے مسلّمات پر ضربیں بھی بہت لگائی ہیں اور مذہب، معاشرت، ترقی پسندی کے معیّن تصوّرات کی بے تحاشہ تنقید کی ہے۔ خاص کر مسلم معاشرے اور ترقی پسندوں کی مرغوب اصطلاح بورژوا سیاست پر تو اُن کے حملے اتنے شدید ہیں کہ کہیں کہیں "ٹیڑھی لکیر" کا قصّہ ایک سیدھے سادے مینی فیسٹو کی زبان میں گم ہو جاتا ہے۔ اور وہ جو عصمت نے شمن کی ہستی کو ایک میزان بنایا تھا دنیا کو تولنے کی خاطر، تو اس عمل میں بھی ان کا انہماک ٹیڑھی لکیر کی پہلی منزل یعنی تقریباً ایک سو چھے صفحوں

کے آگے قایم نہیں رہ سکا۔ ان ایک سو چھے صفحوں میں سے بھی لگ بھگ ساٹھ ستر صفحے تو ایسے ہیں کہ پڑھنے والا اُن کے حیران کن فکری ارتکاز، مشاہدات کے نوکیلے پن، زبان کی طاقت اور تاثر پذیری، اور بیان کے جادو پر ٹھٹک کر رہ جاتا ہے۔ ایک "ٹیڑھی لکیر" کا طلسم اپنی ہستی یا لکھنے والے کی شخصیت کے تمام زاویوں اور لکیروں سے اُسے یکسر بے نیاز کر دیتا ہے۔ ان ساٹھ ستر صفحوں میں عصمت نے اپنی حسیت کے نقطۂ عروج کو ایک بے حد روشن اور بے مثال تخلیقی منطقے میں پھیلا دیا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ عصمت انسانی احساسات اور جذبوں کے مخفی ترین ارتعاشات پر کیسی مضبوط گرفت رکھتی تھیں اور ان میں اعلا درجے کا ناول لکھنے کی کیسی زبردست صلاحیت تھی جو بروئے کار نہ آ سکی۔ اُن کا سب سے بڑا نقص یہ تھا کہ اپنے تخلیقی تموّج کو وہ دیر تک سنبھال نہیں سکتی تھیں۔ بڑے پیمانے پر کسی تجربے کی حصار بندی سے قاصر تھیں اور انسانی وجود، وجود کے کائناتی تناظر، اُس کے آفاقی رشتوں، انسانی معاشرے کے سیاسی اور اجتماعی مسئلوں پر زیادہ گہرائی اور سنگینی کے تناظر کے ساتھ سوچ نہیں پاتی تھیں۔

"ٹیڑھی لکیر" کے پہلے حصے میں شمن کی شخصیت سے اپنے تمام ذہنی اور جذباتی رابطے کے باوجود عصمت نے اپنی دوری برقرار رکھی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ خود اپنے احساسات کی جنگ و جدل کا تماشہ ایک فاصلے سے دیکھ رہی ہیں۔ خوبصورتی اور بدصورتی کے ہر مظہر کو ایک ہی لاتعلقی کے ساتھ:

> اور پیٹ کی گھسر چن کالی پیلی دھیا سی ناک، چیاں سی آنکھیں، بد چیل سے زیادہ تیز، بڑی آپا اور منجھو دونوں نے کئی دفعہ اس کے چوہے کے بچے جیسے منہ کو مسکراتے ہوئے دیکھا ــــــ

> انّا بالکل جوان تھی سولہ سترہ برس کی۔ تبھی تو راتوں کو وہ گھنٹوں غلاظت میں لتھڑی پڑی رہتی اور اُس کی آنکھ بھی نہ کھلتی۔ انّا کو جگانا آسان کام نہ تھا، مگر دودھ خوب ہوتا تھا۔ دوسرے انّا کا عاشق جب اسے کندھے پر بٹھا کر گھوڑے کی طرح دوڑتا تو وہ سب دکھ درد بھول کر کلکاریاں مارنے لگتی۔ وہ تینوں، گھر والوں کی آنکھ بچا کر بھینسوں کے بھوسے والی کوٹھری میں دبک رہتے۔ انّا بھوسے پر لوٹیں لگاتی اور اس کا عاشق اس کے پیچھے پیچھے لڑھکتا۔ تب وہ بھی تالیاں بجا بجا کر گھٹنیوں دوڑتی، مگر جب وہ انّا سے لڑنا شروع کرتا تو وہ منہ بسور کر اپنا نچلا ہونٹ آگے پھیلا دیتی۔ اُسے لڑائی

سے سخت پریشانی ہوتی تھی جب دو کتے آپس میں بھاؤں بھاؤں کر کے لپٹ جاتے تو اس کا سارا جسم خوف سے لرزنے لگتا اور وہ بے طرح بلبلانے لگتی ۔

——— پھر بھی اس نے دیکھا ، یکایک ساری انائیں کہیں غائب ہو گئیں ۔ اس کا جی کھلا گیا۔ ندیدی کتیا کی طرح سونگھ سونگھ کر وہ ڈھونڈنے لگی ——— اس نے پا لیا ۔ پیال کے ایک کونے میں اس کی نرم نرم انا پکے آم کی طرح گول مٹول سی ہو رہی تھی ۔ کوں کوں کر کے وہ اس میں گھسنے لگی ۔ اس کے ہونٹ ہلنے لگے اور حلق کی رگیں پھڑک اٹھیں گویا دودھ کے گھونٹ کے گھونٹ حلق میں ہوتے ہوئے پیٹ میں جا رہے ہوں ۔ اسے اچھو سا لگ گیا ———

اسے وہ بوتل دیکھ کر ہی صدمے کا دورہ پڑ جاتا تھا جس سے اسے دودھ پلانے کی کوشش کی گئی ۔ بھلا کہاں وہ سانولی سلونی گدگدی انا اور کہاں شیشے کی ذلیل بوتل ۔ مگر پیٹ کی آگ نے اسے بہت کچھ برداشت کرنے پر مجبور کر دیا ۔ منجھو بی نے جب اسے گود میں لے کر بوتل پلائی اور چند قطرے بھولے سے اس کے حلق میں چلے گئے تو وہ خاموش ہو گئی ۔ پھر بھی ایک دم سے وہ بوتل کو چھوڑ کر جلدی سے منجھو سے چمٹ جاتی ۔ اور پہلے کی طرح اس کے کپڑوں میں اپنی انا کو ڈھونڈنے لگتی ۔

مگر جونہی منجھو کی آنکھ بچتی وہ باہر کھسک جاتی اور پھر شام کو جو وہ قدم رکھتی تو یہ معلوم ہوتا کوئی دیوانی کتیا کیچڑ کی کونڈی میں لوٹ کر آئی ہے ۔ غبارہ جیسی فراک ، جا بجا سڑے ہوئے چوہے کی کھال اور اس پہ باریک باریک دھول کی افشاں چھڑکی ہوئی سر بال اور آنکھیں دھول میں اٹی ہوئی ۔ دونوں ننھے غلاظت سے ایسے ٹھسا ٹھس جیسے سیمنٹ سے دروازے چنے ہوں ۔

سب سے پہلا کام منجھو بی یہ کرتیں کہ گھونسوں ، تھپڑوں اور چانٹوں سے جتنی دھول

جھڑ سکتی جھاڑ دیتی، وہ زور سے بھینس کے پڈے کی طرح ڈکراتی...... پلکوں کی ریت آنسوؤں سے دُھل جاتی اور کھار کی وجہ سے دونوں نتھنے سٹ سے کُھل جاتے جیسے الٹی ہوئی نالی میں تیزاب ڈال دیا ہو۔

سر کے بال چپک کر چٹائی بن گئے تھے۔ اور بدن پر میل کی پپڑیاں بندھ بندھ کر اکھڑ رہی تھیں۔

پاس ہی رسول فاطمہ دوزانو بیٹھی ہاتھوں کا چُلّو اوپر اٹھائے ہل ہل کر دعا مانگ رہی تھی۔ شمن کا جی اور پریشان ہو گیا۔ اُس کو ایسا معلوم ہوا رسول فاطمہ کے چُلّو میں ڈھیر سی دعا جمع ہو گئی ہے اور جی چاہا ایک ہاتھ ایسا مارے کہ ساری دعا باجرے کے دانوں کی طرح بکھر جائے۔

وہ اُس کی اودی پھول دار شلوار کی تڑپتی ہوئی سلوٹیں۔ سفید چکن کا کُرتہ جس کا گریبان ذرا نیچے کو کھنچا ہوا تھا اور کمر پر چُست کرنے کے لیے متوازی بیٹیں پڑی تھیں شانوں پر پھولا پھولا جھول اُس کی کمر کو اور بھی پتلا بنا دیتا اور اس کا کاسنی چُنا ہوا دوپٹہ جو شانوں سے ہوتا ہوا بغل میں گھوم جاتا تھا اور آنچل تازہ پھولوں کے گُچھے کی طرح سمٹ کر بازو پر جھولا کرتا ——

نرم گرم تصویروں کا یہ سلسلہ عصمت نے ایسی مہارت اور رچابکدستی کے ساتھ ترتیب دیا ہے کہ بیدی کی "ایک چادر میلی سی" اور منٹو کی دو تین کہانیوں ("پھندے"، "بو"، "ٹھنڈا گوشت") کے سوا اس کی مثالیں اردو فکشن کی پوری روایت میں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اور منٹو کے یہاں بھی ان تصویروں کی نوعیت رنگ کے بس چند چھینٹوں کی ہے۔ زبان کی منھ زوری اور ادراک کی تندی و تیزی کے باوجود، بیان کے تحرک اور مجموعی آہنگ میں عصمت نے "ٹیڑھی لکیر" کے ابتدائی حصے تک جو تناسب قائم رکھا ہے اُس سے لفظ کے بے حساب ذخیروں اور اظہار کے نت نئے سانچوں پر ان کے مکمل اقتدار کا پتہ چلتا ہے۔ یہ خیال بھی ہوتا ہے کہ عصمت قصے کے اختتام تک اگر یہ TEMPO بنائے رکھتیں تو اردو ناول کی روایت کو اپنا شاہ کار مل گیا ہوتا۔ جس سبھاؤ کے ساتھ عصمت نے شروع کے یہ آٹھ دس ابواب مرتّب کیے ہیں اور اِن کے واسطے سے فنی تکمیل کا جو تاثر اُبھرتا ہے وہ ایک طرح کی معجزہ کاری ہے۔ ان میں واقعے، کردار

لفظ، آواز اور منظر کی حدیں ایک دوسرے میں پوری طرح جذب ہوگئی ہیں۔ پڑھتے وقت ہمارے سننے اور دیکھنے
کا عمل بھی جاری رہتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ اس سرگرمی میں ہماری تمام حسیت اور ادراک و افہام کی تمام
طاقتیں ایک ساتھ شریک رہتی ہیں اور ایک دوسرے کو سہارا دیتی ہیں۔ اسی لیے، ان ابواب کو پڑھتے ہوئے
ہم ایک ہمہ گیر اور ناقابلِ تقسیم تجربے سے گزرتے جاتے ہیں۔ افتخار جالب نے نئی لسانی تشکیلات پر اپنے مقدمے
میں منٹو کی کہانی "پھندنے" کے حوالے سے لفظ کی شیئت کا جو تصور تعمیر کیا تھا، "ٹیڑھی لکیر" کا ابتدائی حصہ
اس تصور کی عملی تعبیر بھی فراہم کرتا ہے۔ عصمت کے لفظوں کا ذائقہ ہماری زبان پر پھیل جاتا ہے اور ان کے
رنگ آنکھوں میں چبھنے لگتے ہیں۔ کاغذ پر لکیروں کی صورت جیسے لفظوں سے آنچ سی آتی محسوس ہوتی ہے۔
لفظ لفظ ہیں یا تصویریں، یا اشیاء اور اشخاص، یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ ان صفحات کو پڑھتے
وقت ہم اپنے ردّعمل کا تجزیہ کرنے کی حالت میں نہیں رہتے کیوں کہ یہ تجزیہ صرف مطالعے کے حدود کا پابند نہیں
رہ جاتا۔ ہمارے اعصاب، جذبے، احساس اور شعور، سب کے سب تحریر اور ایک کثیر الجہات قسم کی
واردات سے دوچار محسوس ہوتے ہیں۔ جن کرداروں سے اس قصے میں ہمارا تعارف ہوتا ہے۔ انّا، اس کے
عاشق، منجھو بی، شمن کی سہیلی اور مہترانی کی بیٹی چنیا، بڑی آپا اور نوری، منجھو کی ساس اور رکدن، چھ
اسکول میں شمن کی ہم جماعت لڑکیاں، ٹیچرز اور میڈن، حتیٰ کہ نوکر چاکر ـــــ ان کے سانس کی گرمی ہمارے
شانوں تک پہنچتی ہے۔ انسانی رشتوں کے بننے بگڑنے کا عمل، ان کی سطحیت اور گتھیاں، روزمرہ کے
معمولی واقعات میں چھپی انسانی صداقتیں، اور ان کے بیان میں عصمت کی اپنی بصیرتوں کی آمیزش ٹیڑھی لکیر
کے ابتدائیے کو ایک غیر معمولی انسانی تماشے کی شکل عطا کرتی ہے۔ مگر واقعات کا کینوس پھیلتے ہی بیان
اور بصیرت کی کمان بکھرنے لگتی ہے۔ سوائے اکّا دکّا استثنائی صورتوں کے، مثلاً شمن کی ملازمت
اور اسکول کے مینیجر اور معائنے کا قصہ جس میں عصمت نے بہ ظاہر کسی شعوری کوشش اور آورد کے بغیر
مہملیت [ABSURDITY] کا ایک عنصر داخل کیا ہے، یا شمن کے معمولات کی وساطت سے زندگی کی
تھکا دینے والی یکسانیت اور وقت کو ایک صبر آزما روٹین کے طور پر دیکھنے اور دکھانے کی کامیاب
کوشش، رفتہ رفتہ واقعات اور کردار اور ان کی عکاسی کا عمل، سب کے سب غیر دلچسپ ہوتے جاتے
ہیں۔ کوئی نقش دیرپا نہیں رہ جاتا۔ افتخار اور اس کی بیوی کے کردار، محیط، نریندر، رائے صاحب
ایلما اور اعجاز اور شیلا ـــــ بس کبھی کبھار ان میں چنگاریاں سی دکھتی ہیں، بیشتر صورتوں

یہ کردار اپنی شخصی حیثیتوں سے محروم، محض کاٹھ کی پتلیاں بن کر رہ جاتے ہیں اور فن کا اپنا طلسم بھی ٹوٹ جاتا ہے کہ اب خود عصمت اپنے کرداروں کو پیچھے ڈھکیل کر آگے آجاتی ہیں اور ان کرداروں کے واسطے سے بعض مسلمات کی تضحیک و تنقید کا سلسلہ شروع کر دیتی ہیں۔ اپنے ملک، اپنے زمانے اور اپنی دنیا کے اجتماعی مسئلے جونہی قصے میں ابھرتے ہیں، ایسا لگتا ہے کہ عصمت "ٹیڑھی لکیر" کا سرا کھو بیٹھی ہیں اور اب ہانپ ہانپ کر واقعات کو کھینچ رہی ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ عصمت تہذیب اور تاریخ کے کسی منطقے سے مرعوب نہیں ہوتیں۔ اور مذہب، سیاست، سرمایہ داری، ایشیا اور افریقہ کا استحصال کرنے والی طاقتوں، جھوٹی انسان دوستی اور جھوٹی ترقی پسندی پر بغیر کسی جھجک کے وار کرتی جاتی ہیں۔ مگر اس عمل میں ناول ناول نہیں رہ جاتا۔ کچے افکار اور فیشن ایبل نظریات کی پوٹ بنتا جاتا ہے۔ ناول کے تناظر [PERSPECTIVE] کو پھیلانے کی کوشش بہ طور ناول نگار عصمت کی صلاحیتوں کو سمیٹتی جاتی ہے۔ عصمت قصے سے زیادہ اب معقولے بیان کرنے پر مائل دکھائی دیتی ہیں۔ چناں چہ توجہ کا محور بدلتے ہی "ٹیڑھی لکیر" کا پورا ماحول بکھر جاتا ہے۔ یہاں تک کہ کم سن لڑکیوں اور نوجوانوں کے نفسیاتی تجزیے میں حقیقت نگاری کا جو رنگ بہت نمایاں نظر آتا تھا، قصے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اس کی جگہ ایک طرح کی مکتبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بیان کا ایجاز اور زبان کی مہارت بھی اس بے رنگی کو چھپانے سے قاصر رہتے ہیں:

"اس دنیا میں ایک دفعہ آنے کے بعد آدمی سوائے قبر کے اور کہاں جا سکتا ہے۔ گرتے پڑتے سب ایک ہی نشان کی طرف دوڑتے چلے جا رہے ہیں۔" [ص ۲۷۴]

"یہ ہندستان کی ہر چیز رینگنے کی کیوں عادی ہے۔ صدیاں چاہئیں، ایک طرف سے دوسری طرف گردن پھیرنے کے لیے۔" [ص ۲۸۶]

"میرے دل سے ہر چیز کا اعتبار اٹھ گیا ہے۔ مجھے کسی چیز پر یقین نہیں رہا اور خدا کے وجود پر ہنسنے کو جی چاہتا ہے۔" [ص ۲۹۰]

"اگر یہ سیکنڈ کی سوئی ذرا لپک کر چلے تو شاید دنیا اس کے ہلکوروں سے

جاگ اُٹھے۔ یہ وقت اس قدر رہوار ہوتے ہوئے چوری چھپے نہ چلتا تو انسان اتنا کاہل کبھی نہ ہوتا۔" [ص ۲۰۸]

" روز دوپہر کے بعد ٹانگوں کا نیا طوفان بہنا شروع ہو جاتا۔ یہ طوفان پاس کی مل سے اٹھا کرتا تھا اور شہر کی طرف برس جاتا۔ یہ بدبودار شیرے اور سڑی ہوئی راب میں سنی ہوئی ٹانگوں کا تھکا ہوا ریلا اپنی انتھک نڈھال روانی سے روز بہا کرتا۔" [ص ۲۱۱]

" بیمار ٹوٹے پھوٹے، بے ہنگم انسان، میلے اور بدبودار چیتھڑوں میں الجھے ہوئے پتہ نہیں کہاں اور کیوں جا رہے تھے؟ شاید انھیں کبھی اپنی منزل کا پتہ نہ تھا۔" [ص ۲۱۴]

" کاش اس کھنڈر کے کاہل باسیوں کو کوئی سانحہ گھسیٹ کر لق و دق صحرا میں لے جا پٹختا جہاں اس گھر کی اندھیری پناہ سے آزاد ہو کر وہ خود اپنے ہاتھوں سے نئی پناہ گاہیں بنانے پر مجبور ہو جاتے۔ ہر چیز کو تخریب کی ضرورت تھی۔" [ص ۲۴۸]

" زندگی کی دوسری گاڑیوں کی طرح یہ انقلاب کا چھکڑا بھی اکیلے بیل سے نہیں گھسٹتا۔ صنف نازک کا وجود لازمی ہے۔ کوئی آزاد خود مختار خاتون جو دنیا کی بکواس کا خیال نہ کرے۔" [ص ۲۵۲]

اس طرح کے جملوں میں بڑی بے تکلفی کے ساتھ عصمت واقعات اور صورت حالات کی بعض کیفیتوں کا بیان ذہنی سطح پر کرتی ہیں۔ لفظوں کا بے جا اسراف نہیں کرتیں۔ اور کسی دانشورانہ پوز کے بغیر اپنے تبصرے

سامنے رکھ دیتی ہیں مگر، وہ جو اُن کی تحریر میں تصویر سازی کا اور ہر جذبے، احساس اور خیال کو چھونے اور بلکھنے کا ایک تجسیمی زاویہ ذہنی تجربے کو طبعی تجربے میں منتقل کردینے کی استعداد رکھتا تھا، "ٹیڑھی لکیر" کے بعد کے صفحات میں ناپید ہے۔ بے شک عصمت ایک باشعور لکھنے والی تھیں اور انسانی صورت حال زندگی اور معاشرے سے انسانی رابطوں کے سلسلے میں سوچ بچار بھی کرتی تھیں، برہم، بیزار اور اداس بھی ہوتی تھیں اور اپنے ہر ردعمل کے معنی متعین کرنے کی خواہش بھی رکھتی تھیں۔ لیکن تخلیقی اعتبار سے کرداروں کو اپنی سی کرنے کے لیے آزاد چھوڑ کر لکھنے والے کا رو پوشی اختیار کر لینے کا وہ انداز جس کی ضو سے "ٹیڑھی لکیر" کے ابتدائی ابواب منور ہیں، بعد کے حصّوں میں نظر نہیں آتا۔ اب عصمت ضرورت سے زیادہ ظاہر ہونے لگتی ہیں۔ سیدھی بات یہ ہے کہ انٹلکچوئل ازم عصمت کو راس نہیں آتی تھی۔ اور کبھی کبھی تو وہ گہرے اور الجھے ہوئے سوالوں پر خاصی عامیانہ باتیں اس طور پر کرتی تھیں جیسے کوئی نیا نقطۂ نظر پیش کر رہی ہوں۔ "ٹیڑھی لکیر" کے اختتامیے میں پروفیسر سے شمن کی طویل طویل بحث جس کا دائرہ اپنے حال اور ساری دنیا کے حال کے گرد پھیلا ہوا ہے اور جہاں باطن میں ہونے والی کھینچ تان سے لے کر عالمی جنگ تک خاصی سنجیدہ گفتگو کا بیان ہوا ہے، انتہائی کوشش کے باوجود یہ ذہنی ورزش "ٹیڑھی لکیر" کو ایک بڑا فکری منطقہ فراہم کرنے میں ناکام رہی ہے۔ عصمت ہندستانی معاشرے میں عورت کے حال پر، ہندستانی سماج کے حال پر، دنیا کے حال پر بے شک، بہت سچائی اور سنجیدگی کے ساتھ کڑھتی ہیں مگر اُن کی یہ کڑھن کوئی موثر تخلیقی رول ادا نہیں کر پاتی۔ اس کے برعکس اُن کے مختصر افسانے ہیں ["تل"، "گھر والی"، "ننھی کی نانی"، "چوتھی کا جوڑا"، "بچھو پھوپھی"] یا "ٹیڑھی لکیر" میں شمن کی پیدائش سے لے کر لڑکپن تک کی روداد، ان میں کیسی جادوئی اور مسحور کر لینے کی طاقت چھپی ہوئی ہے۔ عصمت کی تخلیقیت ایک شعلے کی طرح لپکتی ہے، گرد و پیش کو جھلساتی اور دیکھنے والوں کو چوندھیانے کی ایک کیفیت پیدا کرتی ہے، پھر او جھل ہو جاتی ہے۔ اس میں دھیرے دھیرے دیر تک سلگتے رہنے اور اپنے انسانی سوز کو کسی متاعِ گرانمایہ کی طرح رک رک کر احتیاط کے ساتھ خرچ کرنے کی صلاحیت نہیں۔

قصہ دراصل یہ ہے کہ عصمت باریک قلم سے منی ایچر زبنانے کی تو بے مثال استعداد رکھتی تھیں۔ تھوڑی دیر کے لیے اپنے آپ کو سنبھالنا جانتی تھیں اور تخلیقی ضبط اختیار کر سکتی تھیں لیکن اُن کے

مزاج میں بڑے کینوس پر جسارت آمیز اسٹروکس کی مدد سے جاندار شبیہیں خلق کرنے، مجرّد سطح پر تادیر سوچنے اور کوئی 'ہیبت اسٹرکچر' تعمیر کرنے کا یارا نہیں تھا۔ اُن لمحوں میں جب ان کے تخلیقی انہماک پر ذہنی سرگرمی غالب آجائے، اُن کے اظہار میں بلاغت کی جگہ ایک طرح کی بے حجابی در آتی تھی۔ وہ LOUD سا ہو جاتی تھیں۔ "ٹیڑھی لکیر" کے آخری حصّوں میں صفحے کے صفحے ایسی بے کیف باتوں سے بھرے پڑے ہیں۔

مزید برآں، بہ حیثیت ناول نگار عصمت کے رویّے میں ایک طرح کی خلقی لاپروائی تھی، ایک CASUAL سا انداز، لکھتے وقت اپنی تخلیقی ذمہ داری کے احساس کو زیادہ عرصے تک برقرار نہ رکھ سکنے کی عادت۔ اُن کے مختصر ناول اور کہانیاں، اسی لیے، تنظیم کے احساس سے عاری نہیں ہیں اور اُن کا ڈھانچہ مربوط ہے۔ مگر "ٹیڑھی لکیر" بعض تاریخی اور تخلیقی اعتبارات سے ان کی اہم ترین کتاب ہونے کے باوجود، اپنی طوالت کے سبب، بدنظمی کا شکار ہونے سے نہیں بچ سکی۔ طویل نظم کی طرح بڑا ناول بھی سوچی سمجھی منصوبہ بندی کے بغیر نہیں لکھا جا سکتا۔ یہاں مشاہدے اور مطالعے کا، تجربے اور تخیل کا، حقیقت اور حافظے کا عمل ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ عصمت اپنی منفرد اور غیر معمولی بصیرت، اپنی صاعقہ بدوش ذہانت، اپنی تابندہ اور سیماب آسا حسیت کے باوجود، کئی مقامات پر چوک گئیں۔

مثال کے طور پر ٹیلر ایک آزمائش کے طور پر سامنے آتا ہے (ص ۴۰۵)، پھر اچانک، بغیر کسی معلوم سبب کے امریکی بن جاتا ہے (ص ۴۵۲)۔ سیم کی پھلیاں بیل کی بجائے کیاری میں اُگتی ہیں (ص ۱۴) اس طرح کے چھوٹے چھوٹے جھول "ٹیڑھی لکیر" کی بُنت میں تنظیم اور تناسب کے عنصر کو کمزور کر دیتے ہیں۔ شروع میں ہر جملہ تانت کی طرح تنا ہوا اور بس چھوتے ہی ایک گونج سی بکھیرتا ہوا محسوس ہوتا تھا، تو وہ بات کچھ تو بعد کے واقعات کی سستی اور کرداروں کی نیم دانشورانہ قسم کی بحث بحثی کے سبب، اور کچھ اس لیے بھی کہ شمن کے کردار میں ابتداءً جو ارضیت اور عنصری بے ساختگی دکھائی دیتی تھی، دھیرے دھیرے وہ خالص ذہنی سرگرمی میں منتقل ہو کر رہ گئی۔ جیتی جاگتی ہستی کے خیال بن جانے اور اشیاء سے مجردات کی طرف بڑھتے رہنے کی وجہیں جو بھی ہوں، "ٹیڑھی لکیر" کو اس سے سب سے بڑا نقصان یہ پہنچا کہ وہ کچھ سیدھی سی دکھائی دینے لگی اور اپنی شخصیت کے اصل محور سے بتدریج دور ہوتی ہوئی۔

لیکن، بہ طور ایک ناول نگار عصمت کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ایک بھاری پتھر کا بوجھ اٹھانے کی ہمت کی اور ایک ایسے زمانے میں، شخصی اور اجتماعی، دونوں سطحوں پر، اس نوع کے احساسات

تجربوں، تصوّرات کے تجزیے کا ڈول ڈالا جب اردو فکشن میں ایسی کوئی بڑی روایت موجود نہیں تھی۔ افراد اور انسانی احوال کی ایسی دنیاؤں میں جہاں اچھے اچھوں کا حشر بہت برا ہوا ("شعلے" اور "انگارے" کی کہانیاں) عصمت بڑی مستقل مزاجی اور اعتماد کے ساتھ ان دنیاؤں کو دیکھتی پھریں اور انھوں نے ایک نیم خواندہ، سہمے سمٹے ہوئے معاشرے کو ان دنیاؤں کے حقائق سے آگاہ کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ تسلیم شدہ مفروضات اور رائج الوقت تصوّرات پر ان کا دھار دار طنز، یہاں تک کہ کھوکھلی انقلاب پرستی اور دکھاوے کی ترقی پسندی پر اُن کی بصیرتوں کے وار، تاریخی سیاق میں، ہمیں آج اور زیادہ بامعنی نظر آتے ہیں۔ عصمت نے پتھریلی دیواروں میں راستے نکالنے کی کوشش کی اور کسی مصلحت، مجبوری اختراع کو اپنے پاؤں کی زنجیر نہیں بننے دیا۔ پھر ایک اور پہلو جس پر دھیان دینے کی ضرورت ہے۔ یہ ہے کہ اجتماعی وابستگیوں کے غوغائے بے اماں میں عصمت نے لکھنے والے کے لیے ذاتی تجربے سے تعلق کی بنیادی شرط کو نبھانے پر زور دیا۔ یہ روش خود بھی اختیار کی، چناں چہ "ٹیڑھی لکیر" ایک بدلتے ہوئے متحارب حقیقتوں اور ایک دوسرے سے متصادم قدروں کے دور کی کہانی کے علاوہ ایک شخصی دستاویز بھی ہے۔ تعمیری ادب کے ابتذال آمیز شور شرابے، ٹوٹے ہوئے آدرشوں، بکھرتے خوابوں، قبائلی مقاصد سے انحراف اور انفرادی بصیرتوں کی تلاش کا منظرنامہ بھی ہے۔ عصمت آپ اپنا تماشا بھی ہیں اور تماشائی بھی۔

> "دور اپنے پیچھے اُس نے گھوم کر دیکھا۔ وہ لمبی چوڑی سڑک جس پر معلوم ہوتا تھا کسی اژدھے کے گھسیٹنے کے لہریے کھنچے ہوئے ہیں.....
> اُس کے پیچھے دوڑتی چلی آرہی تھی۔ دہشت زدہ ہوکر اُس نے چاہا لوٹ پڑے اور اس بھیانک نشان کو مٹاکر صاف ستھری سیدھی لکیر کھینچ دے....
> مگر یہ خم تو فولاد کے تار کی طرح ضدی ہو چکے تھے، ایک ہی چوٹ میں ٹوٹ جائیں گے۔ منھ پھیر کر اُس نے ٹیڑھے میڑھے راستوں پر دوڑنا شروع کیا، اور ناک کی سیدھ میں آنکھیں بند کیے بھاگتی چلی گئی۔" (ص ۳۹۲)

یہ استعارہ بہ ظاہر شمن کے وجود کا ہے، مگر اس کا دائرہ عصمت کے گرد بھی پھیلا ہوا ہے اُن میں انکار کی جیسی طاقت، اپنے ایقان اور اپنی رضا پر اصرار کا جو حوصلہ اور اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو، کی

روش سے جیسی وابستگی ملتی ہے ' اگر نیم جذباتی قسم کی نعرے بازی سے اور تخلیقیت کے حصار کو توڑ کر معاشرے کی فلاح اور اصلاح کا علم اٹھانے کی طلب سے انھیں محفوظ رکھ سکتی تو "ٹیڑھی لکیر" کا انجام وہ کچھ نہ ہوتا جیسا کہ نظر آتا ہے۔ اخیر اخیر میں تو یہ احساس ہوتا ہے کہ عصمت نے ایک موج دود کو مٹھی میں قید کر لیا ہے اور قصے کو سمیٹنے کی کوشش میں خود بھی سمٹ گئی ہیں :

"باہر خشک ہوائیں سوکھی چادروں کی طرح پھڑپھڑا رہی تھیں۔ نامعلوم خوف و ہراس فضا میں تیر رہا تھا۔ خاموشی موت کی طرح اداس تھی۔ معلوم ہوتا تھا کائنات کسی بھیانک سانحے سے لرز کر ایک دم چپ چاپ رہ گئی ہے۔ دو بلیاں آگے پیچھے دوڑتی ہوئی کھڑکی سے باہر کود گئیں۔ خزاں رسیدہ پتیاں مردہ چڑیوں کی طرح پیڑوں سے ٹپک رہی تھیں۔" (ص ۴۴۴)

یہ کیسی دل دوز ریئلسٹک تصویر ہے! مگر عصمت کی طبیعت تھمتی نہیں تاوقتیکہ وہ ہر مسئلے کو اچھی طرح واضح نہ کر دیں۔ زبان کے جادو اور بیان کے ایجاز نے غیر ضروری وضاحتوں سے پیدا ہونے والی سیریت کا آہنگ ' ایک حد تک سنبھال دیا ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ ' وہ صورت حال بھی اہم ہے جس میں شمن منجھو بی کی بیٹی کے مر جانے پر ' جذباتی سہاروں کی تلاش سے تھک کر بالآخر انسان کی ازلی تنہائی کے ادراک تک پہنچتی ہے اور ہر مسرت کی طرح ہر ملال کو بھی اپنے تجربے کی زمین میں دفن کر لیتی ہے عصمت مقدر پرست نہیں تھیں ' لیکن اُن کی کشادہ ظرف حقیقت پسندی نے ' بہر حال ' انہیں زندگی کو ' جیسا کہ " ہونا چاہئیے " تھا کے مصلحانہ جوش سے نکال کر جیسی کہ ' ہے ' کے منطقے سے الگ نہیں رہنے دیا۔ عصمت کی یہ کامیابی ایک ہمیشہ کے لیے یاد رہ جانے والا تخلیقی واقعہ [EVENT] بھی ہے۔

آصف فرخی

حیرتی ہے یہ آئینہ......

(اردو ناول کی داستان)

ناول کو بارہا ایسے آیئنے کے طور پر پیش کیا گیا ہے کہ جس میں آدمی اور دنیا کے متحرک عکس نظر آتے ہیں۔ آیئنے کے طور پر ناول کی یہ زندگی اس لیے قرین قیاس اور وقیع معلوم ہوتی ہے کہ ہم دنیا کو بھی اپنے سامنے رکھے ہوئے ایک آیئنے کے طور پر دیکھتے ہیں کہ جس میں روزمرہ کے حوادث و واقعات پر چھائیں بن کر نظر آتے ہیں۔ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ۔ اور یہ آئینہ ایسی حیرت سے عبارت ہے جس کا سامنا ہم ہی سے ہے۔ بیدل علیہ الرحمۃ کے طرز میں قیامت ہے

تحیر آئینہ، عالم مثال خودم

اب یہ تحقیق تو شاید سعی لاحاصل ہو کہ ناول اور آیئنے کی مناسبت پہلے پہل کس نے بیان کی، اور مختلف ادوار اور اسالیب میں اس تشبیہ کے مفاہیم کیا رہے ہیں۔ نہ یہ معلوم کرنے سے بہت فرق پڑے گا کہ اردو میں ناول کو آئینہ پہلی بار کس نے دکھایا تھا۔ مگر یہ آئینہ دائم پیش نظر ہے۔ اس لئے کہ دنیا کے مظاہر و کیفیات کے مشاہدے کا امکان، ناول کی صنفی تشکیل کے لئے امر لازم ہے۔ اور عالم و انسان کی اس طور دو عکس بینی اور تصویر کشی کا تصور ناول کے ورود مسعود سے وابستہ ہے۔ ناول کے اس امکان کا اندازہ انیسویں صدی کے اواخر میں ہی ہو گیا تھا جب اردو میں ناول نے زور پکڑا، اور چند ایک دور بینوں نے اندازہ لگالیا کہ یہ عین سخن ہے

" واقع میں دو چیزیں موضوع سخن وری ہیں۔ ایک تو عالم، اس حیثیت سے کہ وہ اپنی مختلف کیفیات اور انواع حوادث و انقلابات سے انسانی طبیعت پر کون کون سے اثر ڈالتا ہے۔ دوسری طبیعت انسانی، اس حیثیت سے کہ وہ ان مختلف کیفیات اور انواع حوادث و انقلابات سے کون کون سے اثر قبول کرتی ہے۔ غرض علاقہ۔ تاثیر و تاثر اور رابطہ فعل و انفعال جو عالم اور انسانی طبیعت کے درمیان ہے، بس وہی اصل اصول سخن وری ہے۔ اسی کی رعایت ہر اہل سخن کا کام ہے۔ جتنے ماہرین سخن ہیں، وہ پہلے اسی علاقہ اور رابطے کے دریافت کرنے میں عرق ریزی اور کوشش و سعی کرتے ہیں۔ بعد اس کے جن کیفیات اور حوادث و انقلابات کو تاثیر میں زیادہ پاتے ہیں ان کو گوشہ خاطر میں خاص جگہ دیتے اور بوقت مناسب ان کے ہی ذکر سے اثر مطلوب

پیدا کرتے ہیں۔"

یہ تمہید ہے اس تقریظ کی جو مولوی عبدالغفور شہباز نے نواب افضل الدین احمد کی
کتاب "فسانہ ، خورشیدی" پر لکھی ۔ مگر ان افراد قصہ کا مزید تعارف ضروری ہو گیا ہے ۔ نظیر
اکبرآبادی کے سوانح "زندگانی بے نظیر" کے مصنف اور انیسویں صدی کے اواخر و بیسویں صدی کے
زمانہ آغاز کے مولوی عبدالغفور شہباز کو آج کی اصطلاح میں MAN OF LETTERS
قرار دیا جاسکتا تھا ، اگر ایسے کثیرالجہت اور کسی خاص صنف کے پابند ہو کر رہ جانے کے بجائے تما
و کمال ادب سے وابستہ ہو کر لکھنے والوں کا تصور ہی نہ ختم ہو گیا ہوتا ۔ (جان ڈی گراس نے "دا
ڈیتھ آف دی مین آف لیٹرز" پر پوری کتاب لکھ دی ہے ، گویا ادب کا قصہ اصناف و اسالیب کے
اسی عروج و زوال سے عبارت ہے) ۔ مولوی صاحب کے ہم وطن اور معاصر نواب افضل الدین
بھی حسن اتفاق سے ناول نگار بن گئے یعنی کہیں اور نکل گئے ہوتے ، اس کوچے کی رونق دیکھ
ادھر کا رخ کر لیا ۔ نواب صاحب ۔ ورائے افسانہ ۔ یا META - FICTION کے واقف
اسرار تو نہیں تھے ، مگر وہ اپنے محرکات کو بیان کر دیتے ہیں جیسے کہ ایک آیئنے کے ماضی میں جاکر
نکھار رہے ہوں کہ جو صورتیں بنیں وہ کیوں کر بنیں ۔ کتاب کے منظوم دیباچے میں وہ دوستوا
ں فرمائش کو سبب تصنیف بتاتے ہیں کہ ایک دن اہل علم ادبی مسائل پر مصروف گفتگو تھے ، کو
کرتا تھا شعر کی تعریف کوئی کرتا تھا نثر کی توقیر ، ایک مہربان نے پوچھا کہ ایسے رہتے ہو یار کیو
دلگیر ، پھر اس بے وجہ ادا سی کے لئے نسخہ بھی تجویز کر دیا

تم بھی ناول کرو کوئی تصـ　　　چاہتے ہو بقائے نام اگر

وقت گزارنے ، بے لطفی و رنج دلی کو دور کرنے ، جی بہلانے اور دوستوں کی فرمائش
پوری کرنے کی غرض سے افسانہ سازی کا اہتمام کرنا ، محض قصہ در قصہ یا افسانے کا افسانہ نہیں
ہے ، بلکہ ایک باقاعدہ ادبی CONVENTION ہے جو "فسانہ عجائب" سے لے کر "امر
جان ادا" تک کارفرما نظر آتا ہے کہ ان دونوں کتابوں کے مصنف اپنی افسانہ سازی کا جواز ا
طور پر پیش کرتے ہیں ۔ اس جواز کو تعلی یا خوئے بدر ابہانہ بسیار قسم کی چیز سمجھنے کے بجائے ایک
اور زاویے سے دیکھنے کی ضرورت ہے ، اور وہ یہ کہ طویل نثری قصوں کے ایک باقاعدہ ا
مرتب شکل اختیار کرکے ، ایک تخلیقی صنف کے طور پر اعتبار حاصل کرنے کے مرحلہ وار عمل "
یہ جواز اہمیت کا حامل ہے ۔ CONVENTION اس لئے اہم ہے کہ یہ مصنف کے ہم خیا
اور باذوق طبقہ ، ناظرین کی موجودگی کو PRE-SUPPOSE کر رہا ہے ، ایسا طبقہ جو لـ
ادبی مطالبات کی تکمیل کے لئے مصنف کو بھی راستہ دکھا سکتا ہے ۔ یعنی ایسے باذوق لوگوں "
ناول کا شعور ، اور اس کی افادیت کا احساس موجود تھا جو ناولوں کی تصنیف کے لئے راہ ہموا
کر سکتا تھا ۔ اس منظوم دیباچے میں میرے حساب سے یہی نکتہ سب سے زیادہ قابل توجہ ہے

ناول کا نام اس تیقن اور اعتماد کے ساتھ لیا گیا ہے کہ ناول کی نو آراستہ صنف اعتبار حاصل کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے:

کوئی کہتا تھا ان دنوں ناول کیا کیا عمدہ ہوئے ہیں نقش پذیر

ان عمدہ عمدہ ناولوں کی نقش پذیری میں مجھے ایک حکایت لذیذ نظر آتی ہے ، اس لئے قصہ دراز کرنا چاہتا ہوں ۔ آئینہ خانے میں حیرت کی ایک اور جہت ۔

" فسانہ ، خورشیدی " کی ادبی قدر و قیمت کے ساتھ ساتھ اس کتاب کی اہمیت میرے نزدیک ایک CRITICAL INSTANCE کے طور پر بھی ہے ۔ مصنف نے منظوم دیباچے میں دوستوں کی فرمائش کے مسلمہ CONVENTION کو نظم میں بیان کرکے ایک اور CONVENTION کا سہارا لیا ہے اور اپنے کلام کی تاویل پیش کرنے کی کوشش کی ہے ۔ لیکن کتاب کا تنقیدی جواز ، کہ افسانہ سازی محفل " دوستاں کی بزم آرائی سے نکل کر کے از فنون سخن کا درجہ حاصل کر چکی ہے ، مولوی عبدالغفور شہباز کی تقریظ سے مکمل ہوتا ہے ۔ یہ تقریظ بھی گویا یہ بات باور کرانے کے لئے لکھی گئی کہ اس وقت تک " نثر اردو میں سخن وری یعنی نثاری کی بنیاد مستحکم طور پر قائم " ہو چکی ہے ، اور " فسانہ ، خورشیدی " کو سخن وری کے ان ہی اصولوں کی روشنی میں دیکھنا چاہئے ۔ ناول کو سخن وری کے اصولوں کے مقابل کھڑا کرنے کی یہ کوشش بجائے خود نہایت اہم معلوم ہوتی ہے ۔ نثر کے استحکام کی تاویل یہاں جن الفاظ میں کی گئی ہے ان سے " بوستان خیال " پر غالب کی تقریظ دھیان میں آتی ہے ، خصوصاً اس کا وہ کلیدی فقرہ " داستان طرازی من جملہ ، فنون سخن ہے سچ تو یہ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے ۔ " غالب کے اس فقرے کی تنقیدی اہمیت میرے حساب سے یوں ہے کہ " یہ داستان طرازی کے فنی و صنفی سفر کی ایک نئی منزل کا پتہ دے رہا ہے کہ عوام الناس کی قصہ گوئی ، لوک کہانی اور دوسرے زبان زد نمونوں سے بڑھتے بڑھتے اور پیچیدہ تر ہوتے ہوتے ، اور " بوستان خیال " ایسی مہتم بالشان داستان تک پہنچ کر (جو بطور ایک ساختیے کے ، کہیں زیادہ پیچیدہ ہے اور بالکل ہی مختلف رسمیات پر کار بند) وہ تخلیقی اعتبار حاصل کر لیا ہے کہ دوسرے فنون سخن کی طرح اسے بھی اب سخن وری کے اصولوں سے جانچنا چاہئے ۔ سخن وری کا داستان طرازی پر اطلاق کرکے غالب نے جو تنقیدی اصطلاح قائم کی ہے ، اس اجمال کی تفصیل مولوی عبدالغفور شہباز کی تقریظ سے مل جاتی ہے اور شاید اسی لئے اتنی جاذب توجہ معلوم ہوتی ہے کہ غالب کے تنقیدی اشارے کی توسیع ہوتی نظر آتی ہے ، اور اس اصول کا محیط آگے بڑھ کر داستان طرازی کے ایک نئے مرحلے یعنی ناول نگاری تک پہنچ جاتا ہے ۔ داستان اور ناول کے واسطے سخن وری کے اصولوں کو معیار ٹھہرانا ، ناول کے سن شعور تک پہنچنے (COMING OF AGE) کا اعلان ہے ۔ نثر اور ناول کے درجہ استناد پر پہنچنے کا یہ لمحہ اپنے مضمرات میں کس قدر انقلاب انگیز ہے ! اس انقلاب کا اندازہ کرنے کے لئے

یورپی ادب کا وہ مقام شاید مفید معلوم ہو (جس کو مماثل میں اس لئے نہیں کہہ سکتا کہ یہ تبدیلی ایک اور ہی روایت، ایک اور ہی ادبی تہذیب سیاق و سباق میں برپا ہوئی ہے) جہاں ۱۷۵۰ء کے بعد یہ نوبت آگئی کہ فن نثر کو گرفت میں لائے بغیر ادب تو کیا، خود فن شاعری کا مطالعہ بھی ادھورا ہے۔ یورپی ادب کے بارے میں یہ بصیرت عذرا پاؤنڈ کی محتاج تعارف ہے۔ پاؤنڈ نے اپنے معرکتہ الارا مضمون "کس طرح پڑھنا چاہیئے؟" (مشمولہ "پاؤنڈ کے ادبی مضامین" مرتبہ ٹی۔ ایس ایلیٹ) میں کلاسیکی تعلیم کا نقشہ کھینچا ہے جو اس دور میں شاعری کرنے ہی کے لئے نہیں، سخن فہمی کے لئے بھی ضروری ہے۔ پاؤنڈ کے اس مضمون کو خود اس کے معتدبہ تنقیدی سرمائے میں وسط محراب کا پتھری نہیں سمجھا جاسکتا، اسے ایک پورے عہد کے اہم ترین تنقیدی مطالعوں میں سے ایک قرار دینا چاہیئے۔ اور اس مضمون میں پاؤنڈ نے وہی کچھ کیا ہے جو مولوی شبہاز کے خیال میں ماہر سخن کا کام ہے۔ زمانہ قدیم سے لے کر اپنے عہد تک یورپی شاعری کے اتار چڑھاؤ بیان کرتے ہوئے پاؤنڈ ایک اہم پیش رفت کو استاں دال کے حوالے سے بیان کرتا ہے کہ استاں دال کا "احساس واقعیت" بہت تیز تھا اور اسے اندازہ ہوگیا تھا کہ ہمارے شعور کی متنوع کیفیات کے بیان کے لئے اس وقت کی شاعری نثر کے مقابلے میں بہت کم تر ہے۔ پاؤنڈ کے مطابق، اسی لمحے سے یہ ہوا کہ سنجیدگی سے لکھنے کا فن نثر کی طرف مڑ گیا (یعنی سخن وری نثاری بن گئی) اور کچھ عرصے تک تو یہ کیفیت رہی کہ ذریعہ اظہار کے طور پر زبان کے اہم تر ارتقائی مدارج، دراصل نثر کے ارتقائی مدارج تھے۔ فرانسیسی ادب میں یہ وہی زمانہ ہے جب پریو PREVOST کا "مانوں لیکاؤ MANON LESCAUT (جس کی یاد کے لئے ناممکن ہے کہ "نشتر" پڑھتے ہوئے بے اختیار نہ آئے) اور دی لاکلو کا فتنہ خیز و محشر بد اماں "خطرناک رابطے LES LIASONS DANGEURESE) جس کا ترجمہ کرنے کا ذکر عسکری صاحب نے "گر ترجمے سے فائدہ اخفائے حال ہے" میں کیا ہے۔ ان کا یہ ترجمہ ادھورا ہی رہ گیا جس کا مجھے از حد قلق ہے) سامنے آچکے تھے۔ پاؤنڈ ان ناولوں کا ذکر تو نہیں کرتا، مگر استاں دال اور فلابیئر کو شاعری کے اس نصاب میں لازمی مضمون قرار دیتا ہے جو اس نے کلاسیکی معنوں میں مکمل اور فن کے رموز سے آشنا ادبی تربیت کے لئے تیار کیا تھا۔۔ پاؤنڈ بھی گویا یہاں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ استاں دال کے بعد داستاں طرازی بھی منجملہ فنون سخن ہے اور نثر میں کمال فن بھی سخن وری ہے۔ ادبی ذریعہ اظہار کے طور پر اردو زبان کی تاریخ میں سب سے اہم موڑ اگر ہم اس مرحلے کو سمجھیں جب سبک ہندی والی فارسی کی معنوی وراثت کو ترقی دے کر اردو غزل اپنے نقطہ عروج کی طرف مائل ہوئی (اور اس عروج کا علم مرزا غالب سے زیادہ اور کسے ہوگا کہ غزل کی یہ نمود ان کی واردات قلبی سے گلنار ہے) تو ذریعہ اظہار کے طور پر زبان کی اگلی ارتقائی منزل نثر میں طویل قصوں اور ناول کی صورت میں تشکیل پارہی تھی۔ تمنا کا دوسرا قدم نثر کی طرف اٹھ رہا تھا۔ آئینہ بر

رقدم۔

زندگی کی سرگرمی اور مختلف النوع کیفیات کی عکاسی کے حوالے سے استاں دال نے ناول کو "سڑک پر گھومتا ہوا آئینہ" کہا تھا۔(اس فقرے سے اوپندر ناتھ اشک کا ناول "شہر میں گھومتا آئینہ" یاد آجاتا ہے، تو مجھے عین مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ناول کی تعریف پہ ناول ہی یاد آنا چاہیئے) فرینک او کونر نے ناول پر اپنی کتاب کا نام ہی یہ رکھا، اور اس کے نزدیک یہ ناول کی صحیح تعریف ہی نہیں، ناول کی غایت و منشا بھی ہے، کیوں کہ اس کے خیال میں ناول جب اپنے اس مقصد سے ہٹ گیا اور آئینے کے پیچھے جھانکنے لگا اور آئینہ دیکھ کر اپنا سامنہ لے کر رہ گیا تو اپنے مدار سے ہٹ گیا۔ وہ اس جرم کا مرتکب ہنری جیمز کو ٹھہراتا تھا، حالاں کہ جیمز کے بعد ناول، دل کی طرح خوں شدہ کشمکش حسرت دیدار ہے اور آئینہ بدست بت مست حنا ہے۔ آئینہ بہر صورت تمثال دار ہے۔۔بہر کیف، یہ تو جملہ معترضہ ہے، لیکن آئینے کا جوہر ہمیں ناول کی اس تعریف میں بھی مضمر معلوم ہوتا ہے جس کا بیان "فسانہ۔خورشیدی" کی تقریظ میں ہوا ہے۔ مولوی شہباز نے سخن وری کو جس طرح "عالم اور انسانی طبیعت" کے درمیان "تاثیر و تاثر اور انفعال و فعل" کا علاقہ قرار دیا ہے، وہ آج نہ صرف ناول کی جامع تعریف کے طور پر قرین قیاس معلوم ہوتا ہے، بلکہ اس تعریف سے انیسویں صدی کے اواخر میں اردو ناول کے فروع کے لئے تنقیدی محاورہ بھی فراہم ہوجاتا ہے۔ ابتدائی نقوش سے لے کر ناول کی آمد آمد تک، مولوی شہباز نے مدارج نثر کے خاکے میں جو رنگ بھرے ہیں، اس سے کئی مقامات پر اختلاف کے باوجود (کہ ملکہ وکٹوریا اور اس کی بیٹی کمپنی بہادر کی وفاداری کی بوئے مردہ آتی ہے) ان کا نقطہ۔ نظر تنقیدی طور پر اہم معلوم ہوتا ہے۔ اس بات پر مجھے چنداں تعجب نہیں کہ اردو ناول کے ابتدائی دور میں ناول کے تنقیدی اصولوں کی ایسی پختہ بنیاد اور افسانویت کے معیار فن کی ایسی تعریف وضع ہوگئی جو "بوستاں خیال" سے لے کر استاں دال تک مفید معلوم ہوتی ہے، جو "فسانہ" خورشیدی" ہی نہیں پاؤنڈ کے کانتوز پر بھی صادق آسکتی ہے۔ یہاں تک تو میرا قیاس کام کرتا ہے۔ لیکن جو بات مجھے ناقابل یقین حد تک تعجب خیز معلوم ہوتی ہے (کیا اس وجہ سے کہ حقیقت کو افسانے سے زیادہ عجیب ہونے کی فقیری بددعا ہے؟) وہ یہ ہے کہ ایسی کلنٹے کی تنقیدی و تخلیقی پیش رفت کی حکایت ایک ایسی کتاب کے ذریعے مجھ پر منکشف ہورہی ہے کہ جو غیر معروف بلکہ قریب قریب گم نام ہے، کسی تلمیح کی طرح تشریح طلب، کتاب کا لکھنے والا، اور دنیائے ادب سے متعارف کرانے کے لئے تقریظ لکھنے والا، دونوں امتداد زمانہ کا شکار ہوکر اور تغافل کے ملبے تلے دب کر از سر نو تعارف کے محتاج ہوگئے۔ ان کے آئینے سیاہ ہوگئے۔ نواب افضل الدین احمد کے دوست نے تو ناول لکھنے کے لئے اکساتے ہوئے کہا تھا کہ ان دونوں ناول کیا کیا عمدہ ہوئے ہیں نقش پذیر، وہ مبالغہ تھا یا بہلاوا؟ جو نقش پذیر تھے سو نقش و نگار طاق نسیاں ہوتے گئے۔ اب انہیں اصل اصول سخن وری بھی کھویا

ہوا اعتبار واپس نہیں دلا سکے گی۔ بزم دوستان تمام ہوئی اور اب ناولوں کا مقدر رکنگ، گم سم آئینے کے سوا کچھ نہیں۔ بقول بیدل

آئینہ ز خودی رود و جلوہ مقیم است

انیسویں صدی کے ناولوں کے اس پورے ذخیرے سے ہمارے سخن شناس ناقدین فن بھی سرسری گزر جاتے ہیں۔ ورنہ ہر جہاں، جہاں دیگر تھا۔ نول کشور اور دوسرے پرانے مطابع کا شائع کردہ، کسی زمانے میں ہاتھوں ہاتھ لیا جانے والا اور پڑھنے والوں کی نیندیں اڑا دینے والا، مگر اب پرانے کتب خانوں میں گرد آلودہ و کرم خوردہ، پیلے اور بادامی کاغذ والی کتابوں کا ایک پورا سرمایہ ہے، جسے کچھ مربیانہ سے انداز میں "تشکیلی دور کا اردو ناول" کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے۔ اس میں بعض ناول ایسے بھی ہیں جو پڑھے جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ایک دور رفتہ کی معاشرت کے نمائندے کے طور پر ہی نہیں، بلکہ اپنی ایک مخصوص و منفرد حیثیت کی حامل ایسی تخلیقی اکائی کے طور پر، جو اپنی تفہیم و تعبیر کے لئے اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے اردو ادب کے مکمل تناظر میں رکھ کر، سخن ورانہ نظر کی جائے۔ اسے ایک خاص دور کی متفرق تصانیف کی فہرست میں محض ایک اور نام نہ بنا کر رکھ دیا جائے۔ بلکہ زندگی کی اس گرم و روشن کتاب کے طور پر پڑھا جائے جو لارنس کے تئیں ناول ہی ہو سکتا ہے۔ ناول اگر اپنے اندر سے مکمل ہے تو بہتر زندہ کی طرح ہے اور اس میں یہ بلاوا ہے، لارنس کے الفاظ میں "آئیے، ہم ناول سے علم حاصل کریں۔"

انیسویں صدی کے ان بھلا دیے جانے والے مگر توجہ طلب ناولوں کی بازیافت کی راہ میں ایک رکاوٹ ہے اور وہ ہے اردو تنقید۔ اگر ہم ڈی ایچ لارنس کی دعوت پر لبیک کہہ کر اس ناول سے زندگی کا علم حاصل کرنا چاہیں تو اردو تنقید کا مکتبی علم آڑے آتا ہے۔ ہمارے ہاں افسانے کی تنقید نے خاصے مدوجزر دیکھے ہیں، اور ان دنوں تو اس پر باڑھ آئی ہوئی ہے، خوب ہر ہر ہے، مگر اس ساری سرگرمی کا اثر ناول کی تنقید پر کم ہی پڑا ہے۔ ناول کے نام پر وہی ڈھاک کے تین پات چلے آرہے ہیں۔ وہی پلاٹ، کردار، اور مکالموں میں روزمرہ کے استعمال کے علاوہ کسی اور عنصر سے دل چسپی نہ ہونا۔ روایت کے لفظ کا وہی دن رات ورد، مگر روایت کے نام پر ایک بے حد جامد، میکانیکی تصور کی ترویج۔ اردو ناول کی روایت جس کو قرار دیا جاتا ہے وہ فی الاصل ایک گھسا پٹا سلسلہ ہے جس پر ناقد حضرات ٹکے گز کی چال چلتے آئے ہیں۔ نذیر احمد کو ایک غیر واضح، دھندلی سی ابتدا مان کر، دھندلی زیادہ اور ابتدا کم۔ پھر لکیر کے فقیر کی طرح گھسٹ گھسٹ کر چلتے گئے، راستے میں سرشار اور شرر پر ذرا دیر کے لئے بادل نخواستہ ٹھپکی دیتے ہوئے پلاٹ کا خلاصہ اور کرداروں کے بارے میں اپنے تاثرات رسمی اور عمومی طریقے سے دہرا دیئے، پھر رسوا کی معیت میں امراؤ جان ادا کے بالاخانے پر پہنچ گئے اور تنقید کی تان اسی پر توڑ دی۔ بس قصہ ختم پیسہ ہضم۔ اگلا ورق لٹیے۔ نیا باب شروع ہوگا، جس میں پریم چند آئیں گے اور عوام الناس کے

حوالے سے تنقید کو بڑی سہولتیں میسر ہو جائیں گی۔۔ اس کے بعد تو کرشن چندر، تک سیدھی سڑک ہے جو دراصل شارع انقلاب ہے۔۔ ذرا بھی پھسلواں یا رپٹیلی نہیں، مزے سے دھوئیں کی گاڑی اڑائے لیے جا رہے۔ راستے میں مشکل کوئی نہیں ہے اور ناول کا مستقبل بہت تابناک ہے، وہ دن دور نہیں جب، ہم سب تھوک کے بھاؤ ننھے منے ناول لکھ لکھ کر ڈھیر کرنے کے قابل ہو جائیں گے اور دوسروں کو (نماز کی طرح) نصیحت کرنے لگیں گے کہ ناول لکھو، اس سے پہلے کہ تمہارا ناول لکھا جائے۔ اب اس کے بعد یہ جتانے کی ضرورت نہیں کہ روایت کا یہ تصور علیحدہ علیحدہ اور متفرق کتابوں کی طرف انگشت نمائی تو کر سکتا ہے، مگر یہ بتانے سے قطعاً قاصر ہے کہ ان میں آپس میں کیا تعلق ہے، ان کی مشترکہ رسمیات کیا ہیں اور ان مشترکہ رسمیات سے ان ناولوں کا نفس مضمون کیوں کر قائم ہوتا ہے۔ اور قائم ہو جانے کے بعد اس کی ادبی قدر و قیمت کیا بنتی ہے۔ اردو ناول کی روایت کا یہ مروجہ تصور خود اس روایت کے بارے میں آگہی میں اضافہ نہیں کرتا اور۔ بطور ایک ادبی واقعے کے اس روایت کی تعمیر میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ یہ کوئی روز روز پیش آنے والا، معمولی بے رنگ اور تنقیدی توجہ کے ناقابل واقعہ تو نہیں تھا کہ خوبیل سرخی نسوں نے سج سج ایک نئی ترتیب اور تنظیم اختیار کر لی جس کو ناول کی صنف کا نام دیا گیا، اور پھر اس صنف کو جسے ہم نو دریافت کہیں یا نو تشکیل شدہ، کارگزاری اور سرگرمی کے ایسے آثار پیدا ہوئے کہ اس سرمائے کے واسطے اس کے مویدین نے اصل اصول سخن وری کو معیار بنا کر INVOKE کیا۔ میرے حساب سے تو یہ امر واقعہ بھی کچھ کم نہیں کہ جس صنف کو سخن وری کے اصولوں کے اطلاق کے قابل ثابت کیا جا رہا تھا، اس میں ایسی کتابوں کا ورود ممکن ہو گیا جن میں "عالم اور انسانی طبیعت" کا تفاعل و تعلق، حتی المقدور شرح و بسط کے ساتھ سمانے لگا۔ ایسا لگتا ہے کہ انیسویں صدی کا اردو ناول طلسم قفل ابجد ہے اور نقادوں کے لئے غرض شست بت ناوک فگن کی آزمائش ہے۔ یہ آزمائش کئی اعتبار سے کڑی ہے۔ آج ناول کی تنقید کو اپنے PRECEDENCES نہیں ملتے کہ جن سے محاورہ قائم کرے اور استناد حاصل کرے۔ حالاں کہ سامنے کی بات ہے کہ وہ "فسانہ، خورشیدی" کی تقریظ والے مولوی عبدالغفور شہباز ہوں، یا "بوستان خیال" کی تقریظ والے مرزا غالب، "خط تقدیر" اور اس کے دیباچے کے مصنف منشی کریم الدین ہوں جن کو (نواب افضل الدین احمد کے دوستوں کی طرح) مافوق فطرت کے بجائے خالصتاً انسانی زندگی سے سروکار تھا" یا طلسم ہوش ربا" کے داستان گو جو داستان کی بیاں کاری کے دوران خود آگاہ لمحوں میں دنیا ہی کو طلسم کی مثال قرار دیتے تھے۔ ان افسانہ سازوں کے یہاں وہ تنقیدی شعور موجود ہے جو اپنے فن کی نوعیت و ماہیت پر تفکر کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ بدقسمتی سے آج ہمارے نقادوں کو اس تنقیدی شعور کی کارفرمائی غور طلب معلوم نہیں ہوتی اور وہ اس شعور ہی کو RUDIMENTARY سمجھتے ہیں، حالاں کہ اس تنقیدی شعور میں

اور افسانوں ادب کے ایک معتدبہ و معقول ادبی سرمائے کی تشکیل میں لازم و ملزوم کا سا دو طرفہ تعلق موجود ہے۔ اس لازمی اور باوقار ابتداء کے باوجود، اردو ناول کی تنقید میں ایک تسلسل کے بجائے گہری دراڑ (SCHISM) ملتی ہے۔ کتابوں کا یہ ڈھیر آج ہمیں ایک وسیع کھائی کے دوسری طرف پڑا ہوا نظر آتا ہے، اور ان ناولوں سے کوئی آواز اگر سنائی بھی دیتی ہے تو بہت فاصلے سے آتی ہوئی، ٹکرا ٹکرا کے پلٹتی ہوئی صدائے بازگشت۔

کسی اور جگہ، کسی اور وقت سے آتی ہوئی یہ آواز فاصلے کے سبب سے کیسے چیخ کر ٹوٹ جاتی ہے، اس کی مثال احتشام حسین کی "اردو ادب کی تنقیدی تاریخ" میں دیکھیے کہ انیسویں صدی کے ناول کا تذکرہ کس انداز میں کیا ہے۔ مرحوم، نہایت متین اور سنجیدہ نقاد تھے، اور ان کی یہ کتاب اس نوع کی اکثر کتابوں سے بدرجہا غنیمت ہے۔ پھر یہ کہ ان میں انیسویں صدی کے ناول کی تحسین کا اس قدر گہرا اور پختہ شعور موجود تھا کہ وہ "گنجی کی کہانی" جیسے کلاسیک کے ابتدائی حصے کا اردو میں ترجمہ کرتے ہوئے اردو ناول کے اس دور کی زبان و بیان کو بروئے کار لاکر فضا بندی کر لیتے ہیں۔ وہ انیسویں صدی کے ناول کی تحسین تخلیقی طور پر تو کر لیتے ہیں، مگر یہ تحسین، تنقیدی تفہیم نہیں بنتی نظر آتی۔ تنقیدی تاریخ کے دسویں باب میں "نیا شعور اور نیا نثری ادب" کا عنوان قائم کرکے (باب کا عنوان ہی کتنا معنی خیز ہے، اور بجائے خود ایک تنقیدی فیصلہ ہے) وہ نذیر احمد، سرشار، شرر، رسوا، سجاد حسین اور راشد الخیری کا ذکر کرنے کے بعد لکھتے ہیں

"اس مختصر تاریخ میں دوسرے ناول نگاروں کا تذکرہ نہیں کیا جاسکتا، صرف ان کے نام دیے جاتے ہیں، جیسے محمد علی طبیب، جوالا پرشاد برق، عباس حسین ہوش، شاد عظیم آبادی، قاری سرفراز حسین، مرزا محمد سعید، پنڈت کشن پرشاد کول وغیرہ۔ ان میں سے ہر ایک نے ایک آدھ ناول ایسے لکھے ہیں جن کی ادبی اہمیت ہے اور جن کو فنی اعتبار سے بلند مقام دیا جاسکتا ہے، مگر اس جگہ پر ان کے تذکرے کا موقع نہیں ہے۔"

اگر ان کے تذکرے کا موقع ہے تو ہمیں کہیں ہے، ورنہ پھر کہیں نہیں ہے۔ تاریخ کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مرزا محمد سعید اور کشن پرشاد کول کا تذکرہ بعد میں آنا چاہیے۔ (پنڈت کشن پرشاد کول کا تذکرہ اس کتاب کے تیرھویں باب میں کرشن چندر کے ذکر کے بعد دوبارہ آتا ہے۔ وہ اردو کے ان بہت سے توجہ طلب ادیبوں میں سے ایک ہیں جنہیں ہم نے تغافل و فراموش کاری کی بھینٹ چڑھا کر بے مہریٔ عالم کا صلہ دیا ہے۔ ادبی تاریخ میں ان کا جائز مقام متعین نہ ہوسکا، اور شاید اسی کا شاخسانہ ہے کہ وہ تنقیدی تاریخ میں دو جگہ، اور دو نسلوں کے درمیان یوں معلق ہیں جیسے دیومالا میں ایک کردار کو زمین اور آسمان کے بیچوں بیچ لٹکا ہوا دکھایا گیا ہے) اور یہاں ان دونوں کے بجائے "نوابی دربار" کے مصنف نواب سید محمد آزاد کا نام آنا چاہیے تاکہ ان غیر معمولی ناول نگاروں کی کہکشاں مکمل ہو جن میں کسی بڑے اور روشن ستارے کی چمک تو نہیں

مگر اپنی ایک نرم ضیاسی ضرور ہے ۔ اگر تنقید کے اعتبار سے دیکھا جائے تو مندرجہ بالا اقتباس میں یہ تضاد نظر آتا ہے کہ ادبی اہمیت بھی ہے اور فنی اعتبار سے بلندی کا اقرار بھی، مگر ان ناول نگاروں کے تذکرے کا موقع نہیں ہے ۔ ایسا کیوں ہے کہ ادبی اہمیت اور فنی بلندی کے باوجود ساڑھے تین سو صفحات پر مشتمل تنقیدی جائزے میں ان کے تذکرے کی بس اسی قدر گنجائش ہے ۔ یعنی ان ناول نگاروں کا اتنا بھی تذکرہ اردو ادب کی تنقیدی تاریخ کا حصہ نہیں کہ جتنا اس کتاب میں ترقی پسند نقادوں کا ہوا ہے ۔ گویا نقاد تو بزم ادب میں مسند نشین ہے اور ناول نگار جاہی ڈھونڈتا رہ گیا ۔ اس بے وقعتی کی وجہ غالباً یہ ہے کہ نقادوں نے (اور ان کی اقتداء میں ہم نے) یہ طے کر لیا کہ یہ ناول نگار ، محمد علی طبیب ، جوالا پرشاد برق ، عباس حسین ہوش ، شاد عظیم آبادی ، قاری سرفراز حسین عزمی دہلوی ، نواب افضل الدین احمد اور نواب سید محمد آزاد ، یہ سب گویا ادب کے وغیرہ وغیرہ ہیں اور اس لئے انہیں ادبی تنقید کی چھوٹی لائن ہی سمجھنا چاہیئے ۔ ان بدنصیبوں کی فرد جرم بس اسی قدر ہے کہ یہ بزعم ناقد چھوٹے یا MINOR ادیب ہیں ۔ اور چوں کہ یہ چھوٹے ادیب ہیں اس لئے انہیں گھاس ڈالنا قطعاً غیر ضروری ہے ۔ ان ناول نگاروں کی کتابوں سے ایک بتدائی واقفیت ہی سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ MINOR ناول نگار ہیں اور مجھے اس رائے میں سی ترمیم یا نظر ثانی کی اپیل نہیں کرنی ، مگر میں اس سلوک پر جھنجھلائے بغیر نہیں رہ سکتا کہ MINOF کا ٹھپا لگا کر کسی لکھنے والے کو گھورے پر کا کچھ لیا جائے اور عام قاری ہی نہیں ادب کے ناقدین بھی ان کے ذکر سے یوں کنی کترانے لگیں جیسے پرانے زمانے کے شریف گھرانوں کی ہو بیٹیاں طوائفوں کے نام تک سے احتیاط کرتی تھیں ۔ یہ گڑ بڑ بھی اردو تنقید کی پیدا کردہ ہے کہ مارے ہاں تو اب تنقید نے یہ روش عام کر دی ہے کہ ہر ایک لکھنے والے کو صف اول کا ادیب ابت کر کے ہی دم لیا جاتا ہے ، اور اردو میں دوسرے درجے کا ادیب تو جیسے کوئی پیدا ہی نہیں وتا ۔ پھر لفظ " عظیم " کی مٹی اس قدر پلید ہوئی ہے اور نقادوں کے شور و غوغا میں اس لفظ کی ردان اس فراوانی سے ہوتی ہے کہ میرے لئے تو یہ اب تنقیدی اعتبار سے معنی کھو چکا ہے ۔ مگر بی معاشرہ اس لفظ کا یکسر عادی ہو چکا ہے کہ نقاد حضرات کے ہاں کھانچی بھر بھر کے " عظمتیں " تسیم ہو رہی ہیں ، چھینا جھپٹی ہو رہی ہے ، بندر بانٹ کا عمل ہے ۔ اور جب نقاد کے جاری کردہ ظمت کے سرٹیفیکٹ پر اعتبار نہیں رہا ، تو علی الرغم MINOR ادیب کو پوچھنے کی کیا ضرورت ہ جاتی ہے ۔ کسی ادیب پر توجہ مبذول کرانے کے لئے اسے عظیم ثابت کرنا میرے نزدیک غیر ضروری ہے ، کیوں کہ MINOR ادب کی اپنی ایک اہمیت ہوتی ہے ، جس کا اظہار اور کہیں ہو یا نہ ہو ، ادب کی تنقیدی تاریخ میں تو ضرور ہی ہونا چاہئے ۔ اور پھر MINOR ادیب ہونا یا درجہ دوئم کا ادیب ہونا کوئی چھوت کی بیماری تو ہے نہیں کہ ہم ان کے سامنے سے ناک پر تنقید کا رومال رکھ کر گزریں ، اور ان کی پرچھائیں سے بھی ڈریں ۔ ٹی ایس ایلیٹ نے MINOR

شاعری پر اپنے مضمون میں برملا کہا ہے کہ ایسی شاعری کا اپنا لطف اور افادیت ہے ، پھر زبان و ادب کے تسلسل میں یہ شاعری ایسے کام بھی سرانجام دے جاتی ہے جو بعض اوقات قدر اول کی شاعری کے لئے ممکن نہیں ۔ اس کی دسترس بعض ایسے نازک اور نفیس گوشوں تک ہوتی ہے جو زندگی کی بڑی بڑی اور اعلا حقیقتوں سے عاری ہونے کے باوجود ، اپنے ایک مخصوص ذائقے سے مملو ہوتے ہیں ۔ اسی سے متحد ایک خیال محمد حسن عسکری نے اردو شاعری کی روایت کے حوالے سے پیش کیا ہے کہ اس روایت کے رنگوں کو جاننے کے لئے صرف بڑے شاعروں کو پڑھنا کافی نہیں ، بلکہ اور بھی بہت سے چھوٹے چھوٹے شعراء کو دیکھنا پڑے گا کیوں کہ بعض دفعہ ان کے ہاں اس روایت کے ایسے رنگ اور ایسے SHADES ملتے ہیں جن کا اندازہ بڑے شاعر کے ہاں نہیں ہو سکتا کیوں کہ وہ یا تو مدھم ہیں یا دوسرے نمایاں تر عناصر سے دبے ہوئے ہیں ۔ اور پھر بعض چھوٹے شاعر ایک مخصوص رنگ کو لے کر اسے تکمیل تک پہنچا دیتے ہیں ، جس کا دائرہ اثر بہت وسیع نہ ہو ، منفرد ہو سکتا ہے ۔ روایت کو جاننے کے لئے ایسے چھوٹے ادیبوں کو پڑھنا ضروری ہے ۔ چوں کہ یہ ادیب بعض رجحانات کی تکمیل کرتے ہیں اور بڑے ادیبوں کے منفرد دائرہ ہائے اثر کے درمیان رابطوں کو اجاگر کرتے ہیں ، اس لئے روایت کے سفر کو ان کے مطالعے کے بغیر پوری طرح سمجھا ہی نہیں جا سکتا ۔ اور ایسے ادیبوں کے تذکرے کے بغیر تنقیدی تاریخ بھی بغیر پہیوں کی گاڑی ہے ، جسے نقاد زور کلام اور جوش بیاں میں جوت کر تھوڑی دور تک کھینچ تو سکتا ہے ، چلا نہیں سکتا ۔

محمد علی طبیب ، جوالا پرشاد برق ، عباس حسین ہوش ، شاد عظیم آبادی ، قاری سرفراز حسین عزمی دہلوی ، نواب افضل الدین احمد اور نواب سید محمد آزاد سب کے سب MINOR ناول نگار ہیں ۔ مگر اس سے کیا کسر شان میں آئی ؟ ۔۔۔۔ مگر یہ کسی اعتبار سے بھی اس یکسر فراموشی و مکمل نظر اندازی کے اس سلوک کے مستحق بھی نہیں ہیں جو ہم نے ان کے ساتھ روا رکھا ہے ۔ ایک آدھ ناول کی ادبی اہمیت اور فنی اعتبار سے بلندی کا ذکر تو احتشام حسین نے بھی کیا ہے ۔ ان کے ہاں بعض ایسے رنگ اور کچھ ایسے پہلو ضرور ملتے ہیں جو نذیر احمد ، سرشار ، شرر اور رسوا سے مختلف ہیں یا نسبتاً زیادہ ترقی یافتہ ہیں ۔ ان ناول نگاروں کو MINOR قرار دینے کی وجہ سے روایت کا مدفاضل سمجھنے اور سرے سے پڑھنے ہی کے لائق نہ گردانے کا رواج پڑ گیا ، ان کی کتابیں نایاب ہو گئیں اور پڑھنے والے عنقا ، یہاں تک کہ ان لکھنے والوں کے نام بھی ادبی ذہن کے حافظے سے محو ہونے لگے ۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی واضح ہے کہ نقصان صرف ان ادیبوں کا نہیں ، بلکہ دو طرفہ ہوا ہے ۔ ان ادیبوں کے غائب ہو جانے کی وجہ سے یہ ہوا کہ اردو ناول کی روایت ، تین چار علیحدہ علیحدہ ادیبوں کی جداگانہ کاوشوں کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتی ۔ اور آج ہمیں اس ابتدائی سوال پر ہی دھچکا پہنچتا ہے کہ آخر انیسویں صدی کے اواخر میں اردو ناول نے

کیسے ایک ڈھلی ڈھلائی اور مرتب شکل اختیار کرلی کہ نہ صرف اس کے قارئین کا ایک طبقہ پیدا ہو گیا بلکہ اس صنف نے دیکھتے ہی دیکھتے اس قدر ترقی کرلی کہ اس میں نذیر احمد، سرشار اور رسوا جیسے ادیبوں کے "عظیم" کارنامے ظہور میں آسکے۔ کئی چھوٹے بڑے ادیبوں کے ہاتھوں ڈھل کر انیسویں صدی کے نصف آخر میں مرتب اور مربوط شکل اختیار کرنے والا ناول ہمارے سامنے پے در پے سوال اٹھاتا ہے۔ ان سوالوں کا جواب دینا تو دور کی بات، اردو ناول کی تاریخ اور تنقید جس طرح سے لکھی جاتی ہیں، وہ ان سوالوں کو سمجھنے اور FORMULATE کرنے میں بھی کچھ خاص مدد نہیں دیتیں۔ بلکہ مجھے تو کچھ ایسا احساس ہو رہا ہے کہ انیسویں صدی کا اردو ناول کیا PHENOMENON ہے، اس کی تعبیر کس طور کی جائے، ان سوالوں کا صرف سامنا ہی کرنے کے لئے اردو ناول کی موجودہ تنقیدی تاریخوں کو پہلے ڈھانا پڑے گا، کیوں کہ انہوں نے ہوا اور روشنی کا راستہ روک رکھا ہے۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ موجودہ دور میں جس طریقے سے لکھی جاتی رہی ہے، اس کی مستحکم و مستند ترین کتابیں میری نظر میں دو ہیں، علی عباس حسینی کی "ناول کی تاریخ اور تنقید" اور ڈاکٹر احسن فاروقی کی "اردو ناول کی تنقیدی تاریخ" زمانہ طالب علمی میں جب پہلے پہل ان کتابوں کو پڑھا تھا تو علی عباس حسینی کی کتاب، ڈاکٹر احسن فاروقی کی کتاب کے مقابلے میں معمولی اور خاصی کم زور معلوم ہوئی تھی، جس کی غالب وجہ یہ تھی کہ اول الذکر میں مغربی ادب سے واقفیت ثانی الذکر کے مقابلے میں غیر مستند نظر آتی تھی۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کی کتاب میں تنقیدی منہاج کا احساس ہوتا تھا، جو مغربی مآخذ کو بروئے کار لانے کی وجہ سے دلائل کے اعتبار سے مضبوط معلوم ہوتا تھا اور ان کے تنقیدی فیصلے راسخ اور ثقہ نظر آتے تھے۔ اب پتہ نہیں کہ اسے میری ادبی، یا فلابیئر کے الفاظ میں جذباتی تعلیم کہا جاسکتا ہے کہ نہیں، مگر اب ان دونوں کتابوں کے بارے میں میرے رائے کی بالکل کایا پلٹ ہو گئی ہے۔ علی عباس حسینی کی کتاب کی اپنی ایک افادیت نظر آتی ہے۔ کتاب کے پہلے تین ابواب میں مصنف نے مغربی ناول کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے، وہ مطالعے کے بجائے سنی سنائی باتوں پر مبنی ہے اور جہاں کہیں مطالعہ ہے بھی تو مغربی ناولوں کے بجائے سیکنڈ ہینڈ اور تھرڈ ہینڈ آرا، کا مطالعہ ہے۔ اور جہاں کہیں مصنف نے اپنی رائے دی ہے، وہ بھی بسا اوقات خام تنقیدی شعور کی حامل نظر آتی ہے مثلاً جارج الیٹ کے ناولوں کے بارے میں لکھا ہے کہ "جسے انگریزی میں مولانا نذیر احمد کے سے مواعظ سننے کی خواہش ہو وہ انہیں ضرور دیکھے۔" ایک تیر سے دو شکار، مگر مواعظ کی بھی ایک رہی جارج الیٹ کے گہرے احساس فن اور ناول کی فنی ساخت کے شعور کے مداح ہنری جیمز اور ایف آر لی وس ہی نہیں، ڈیوڈ لاج (LODGE) جیسا معاصر ساختیاتی نقاد "مڈل مارچ" کو واقعیت پسندی کا کلاسیکی متن قرار دیتا ہے۔ جورج الیٹ کے ہاں فنی شعور میں اخلاقی شعور جس طرح گندھا ہوا ہے (جس کی وجہ سے لی وس اسے انگریزی ناول کی "روایت عظمی" کا جزو بنا چکا ہے) اس کا

احساس حسینی صاحب کو مطلق نہیں ، اگرچہ اس فقدان کا اندازہ نذیر احمد کے ناولوں سے بھی ہو سکتا تھا ۔ مگر ناول کے نظریاتی و اساسی مسائل کا پرتو بھی اس کتاب پر نہیں پڑا ، اور شاید یہ مرحوم کے بس کی بات بھی نہیں تھی (خطائے بزرگان گرفتن بجائے خود غلط ہے ، مقصد مرحوم کی روح کو شرمندہ کرنا نہیں ہے بلکہ تنقید کی اس روش پر چلنا ہے جسے لیوس ہی نے COMMON PURSUIT کا نام دیا ہے) ۔ ان سب اعتراضات کے باوجود ، جب وہ اردو ناولوں کے ذکر پر آتے ہیں ، خصوصاً انیسویں صدی کے ناولوں پر ، تو ان کا روایتی کلاسیکی ذوق نمودار ہو کر ان پر حاوی ہو جاتا ہے ، اور ان کی کتاب اپنی اصل اہمیت حاصل کر لیتی ہے ۔ پرانے ناولوں سے ان کی واقفیت براہ راست بھی ہے اور قابل اعتبار بھی ۔ ان کے تنقیدی نظریات از کار رفتہ ہیں ، مگر وہ ان ناولوں کا تعارف بطریق احسن کراتے ہیں ۔ " فسانہ ، خورشیدی " اور اس کی تقریظ سے میری واقفیت ان ہی کی مرہون منت ہے ۔ علی عباس حسینی کا جائزہ PATCHY ضرور ہے ، مگر ان PATCHES سے اصل کی بوقلمونی کا اندازہ ہو جاتا ہے ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا معاملہ اس سے بہت مختلف ہے ، اور قدرے تفصیل طلب بھی ۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے ۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم کے افکار سے جابجا روگردانی سے میرا مقصد نہ قطع محبت ہے نہ گستاخی و دریدہ دہنی ۔ اس لئے ایک اجمالی تذکرے کے بعد اپنا اختلاف رائے وہیں بیان کروں گا جہاں ڈاکٹر صاحب کی آرا ء کے مختلف و مترادف کچھ تھوڑے بہت خیالات میرے ذہن میں آئے ہیں ۔ ڈاکٹر صاحب مرحوم میرے اولین ادبی رہ نماؤں میں سے ایک تھے ، اور میں اسے ان کا فیض جاریہ ہی سمجھتا ہوں کہ ناول کے حوالے سے کچھ لکھنے کی جسارت کر رہا ہوں ، اور پھر ان کی تنقید کا نمونہ سامنے نہ ہوتا تو میرے لئے ناول کی تنقید میں ایک نئی منزل کا سراغ لگانے کی کوشش کرنا ممکن نہ ہوتا ۔ میں بھلائے نہیں بھول سکتا کہ ڈاکٹر صاحب مرحوم (جن کا تعلق ایک عجیب حیرت انگیز اتفاق سے ، علی عباس حسینی اور سید احتشام حسین کی طرح ، سرشار ، رسوا ، عباس حسین ہوش اور منشی سجاد حسین کی طرح لکھنؤ سے تھا) لکھنؤ کے تہذیبی مرکز سے ابھر کر آنے والے افسانہ سازوں کے بارے میں یہ شعر ہنس ہنس کر پڑھا کرتے تھے

بوئے گل نالہ ، دل دود چراغ محفل جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اور ان کا یہ شعر برمحل پڑھنا مجھے ان کی بہت سی تحریروں سے زیادہ ، ان کے تنقیدی عمل کا وقیع جزو نظر آیا ۔ جس طرح مومن خاں مومن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ " فنافی اللہ " تھے ، اسی طرح ڈاکٹر صاحب مرحوم کے بارے میں یہ کہنے کا جی چاہتا ہے کہ وہ " فنافی الناول " تھے ہمارے عہد میں ناول کا مطالعہ شاید ہی کسی اور نے اس تفصیل اور لگن سے کیا ہو ، جس طرح انہوں نے ناول کو اپنی تمام ذہنی زندگی کا محور بنالیا تھا ۔ ڈاکٹر صاحب کا شخصی طور پر بے حد احترام

کرنے کے باوجود اب میں یہ محسوس کرنے لگا ہوں کہ ناول کا جو تصور ان کا مطمح نظر تھا وہ انگریزی کے وکٹورین اور ایڈورڈین ناولوں پر مبنی تھا اور فی الاصل ان تک محدود بھی۔ (انگریزی ناول کے ان ادوار کا ان کے ہاں بڑا احترام تھا۔ ایک دفعہ انہوں نے مجھے ایف آر لی وس کی کتاب "دی گریٹ ٹریڈیشن" پڑھتے ہوئے دیکھ لیا تو بہت خفا ہوئے۔ لی وس کو ایک موٹی سی گالی دے کر کہا کہ اسکاٹ ڈکنز اور تھیکرے کو خارج کر دیا، اب میں ایک کتاب لکھوں گا جس کا نام ہوگا دی گولڈن ٹریڈیشن اور ان کو بتاؤں گا کہ انگریزی ناول کی اصل روایات کیا ہیں) انگریزی ناول سے جنون کی حد تک عشق کے باوجود، ان کے ہاں اس تجزیہ پسندی اور نتیجے میں حاصل ہونے والی کشادگی کی گنجائش کم نظر آتی ہے جو ورجینا وولف اور جیمز جوئس نے روا رکھی۔ کارلوس فوینتیس اور میلان کنڈیرا کا تو ذکر ہی کیا، انگریزی کے ماسوا دوسری مغربی زبانوں کے ناول نگاروں نے اس عہد میں ناول کی ظاہری و باطنی ہیئت کے ساتھ جو بے تکلفی برتی ہے، وہ انہیں سوئے ادب نظر آتی۔ مغربی ناول کے ایک مخصوص دور کا احترام انہیں پر ثروت کرنے کے بجائے پابند کرتا ہے۔ پھر ان کی کتاب کا زور تاریخ کے بجائے تنقید پر ہے۔ الگ الگ مصنفوں کے تنقیدی جائزے کے طور پر اس کتاب کی اہمیت مسلم ہے، لیکن یہ اس سے آگے نہیں جاتی۔ اس کو پڑھ کر ہم سرشار و شرر کے ہاں پلاٹ کی چستی اور کرداروں کے اصل زندگی سے مشابہ ہوئے، نذیر احمد اور تمثیلی اسلوب کی مماثلت اور امراؤ جان ادا کی فنی ساخت کے عناصر ترکیبی سے تو واقف ہو سکتے ہیں، مگر یہ عناصر ترکیبی اور اسالیب ناول کا نفس مضمون، یعنی وہ چیز جسے روسی ہیئت پسند SJUZET کہتے ہیں، کس طرح قائم ہوتے ہیں، ناول کے بیانیے سے معنویت کس طرح خلق ہوتی ہے، مختلف ناولوں کے درمیان موالست اور انسلاکات کا سلسلہ کس طرح قائم ہوتا ہے، اور اگر اس پورے سلسلے کو اردو نال کی روایت سمجھا جائے تو اس روایت کا وجودیاتی مظہر کیا ہے، ایسے معاملات سے سروکار تو کیا، ان کا امکان بھی ان کے ہاں نظر نہیں آتا۔ اسی لئے آخری تجزیے میں ان کی تنقیدی تاریخ، اتنی غیر تسلی بخش معلوم ہوتی ہے۔ علی عباس حسینی اور ڈاکٹر احسن فاروقی دونوں نے اپنے اپنے طور پر اردو ناول کی تنقیدی تاریخ لکھی ہے، لیکن مجھے ایسا لگتا ہے کہ تنقید اور تاریخ کا حق ادا کرنے کے لئے اردو کے حوالے سے ناول اور ناول کی روایت، دونوں کی از سر نو تعریف متعین کر کے پھر ان کی معنویت کی دید و دریافت کی ضرورت ہے۔

اردو ناول کی روایت کا نقشہ بنانے والے عام طور پر بسم اللہ ہی غلط کرتے ہیں۔ وہ ناول کے بطور ایک صنف وجود میں آنے کو برصغیر میں انگریزی اقتدار کے قیام سے براہ راست وابستہ اور اسی کا نتیجہ سمجھ لیتے ہیں۔ گویا ناول بھی یکے از فیوض و برکات حکومت انگلیشیہ ہے اور جس کے لئے ہمیں (اپنی زبان و ادب کے مرتے دم تک) انگریز بہادر کا ممنون احسان رہنا چاہیئے، اور

ناول پڑھنے والے ہر شخص پر لازم ہے کہ دوگانہ شکر؟ نے کا حق ملکہ وکٹوریا فی الفور ادا کرے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی تو اپنی کتاب کے پہلے باب کے پہلے صفحے پر ہی لکھتے ہیں کہ "اردو میں اس فن کو مستقل حیثیت دینے میں انگریزوں کا قابل قدر حصہ رہا" اور مزید یہ کہ "انگریزوں کی اس صنف کی توجہ سے قبل اردو نثر کا وجود نہ تھا۔ ۔ ۔ نثر میں انشاء کو روا رکھا جاسکتا تھا مگر قصوں اور داستانوں کے کوئی معنی ہی نہ تھے۔" دونوں ہی باتیں محل نظر ہیں۔ یہ خیال بہت عام ہے کہ انگریزی سرکار نے کر آکر جدت کا تحفہ نہ سنگھادیا ہوتا تو ناول کے بجائے داستانوں کا دور دورہ ہوتا، سڑک پر آئینے تراشنے کے بجائے ہم ابھی تک عمرو عیار کی زنبیل میں پڑے ہوتے اور ایک ایک کر کے حجرہ ہائے ہفت بلا سے نبٹ رہے ہوتے، ہم سب پنک میں پڑے داستانوں پر آہ اور واہ کر رہے ہوتے اور ناول ---BLESSED اور REDEEMING ناول --- ہم سے اسی قدر دور ہوتا جیسے صنعتی ترقی یا یوٹوپیا کا معاشرہ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی ساری عمر ترقی پسندوں کے خلاف لکھتے رہے، لیکن ناول کے ورود کے بارے میں ان کے خیالات مارکسی فکر کے قریب پہنچ گئے ہیں۔ ہندوستان کے معاشرے کا تجزیہ کرتے ہوئے مارکس نے لکھا تھا کہ اس معاشرے کے جدید خطوط پر آنے کے لئے انگریزوں کی نوآبادی بننا لازمی اور ناگزیر ہے، اور انگریز ذریعہ نہیں بنیں گے تو یہ معاشرہ دور جدید کے تقاضوں سے ہم آہنگ نہ ہوگا۔ مگر انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز کی تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ معاشرتی جدیدیت MODERNISATION کے لئے کسی بیرونی طاقت کا غلام بننا کوئی لازمی شرط نہیں ہے۔ ایران جاپان اور تھائی لینڈ جیسے ایشیائی ممالک کی تاریخ مارکس کے اس خیال کی نفی کرتی ہے۔ اور جدید زندگی کے دوسرے لوازم کے ساتھ ساتھ ناول نے بھی ان معاشروں میں قدم جما لیے، لہذا یہ خیال ہی غلط معلوم ہوتا ہے کہ انگریز نہ آتے تو ہم ناول سے بھی نہ متعارف ہوتے۔

ناول کی صنف کو تمام و کمال انگریزوں کے کھاتے میں ڈال دینے والے یہ بھول جاتے ہیں کہ ناول نے کورے، سادے ورق سے ابتداء نہیں کی تھی۔ بلکہ اردو کے ادبی معاشرے میں طویل نثری قصوں کی اپنی ایک باقاعدہ روایت موجود تھی، اور اس روایت نے ناول کو بدیسی مہمان نہیں رہنے دیا بلکہ اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے شرر کے مضمون "دنیا میں ناول نویسی کی ابتداء" کا حوالہ دیا ہے، جس میں شرر نے ناول کے بارے میں لکھا ہے کہ "یہ ہماری قدیم امانت ہے جس کو ان امانت داران مغرب سے واپس لے آئے ہیں۔" شرر نے ناول کو الف لیلہ اور دوسری داستانوں سے مسلسل کر کے دیکھا ہے۔ اس لئے ان کا یہ خیال مجھے بہت اہم معلوم ہوتا ہے اور ناول کے آغاز کی اس بحث سے متعلق بھی جو آج افسانوی ادب کے مباحث کا اہم جزو ہے۔

اس بحث کو ایک نیا رخ قرۃ العین حیدر کی THE NAUTCH GIRL سے ملا ہے، جس میں انہوں نے حسن شاہ کے "ناول" کو انجم کسمنڈوی کے اردو ترجمے "نشتر" کے توسط سے انگریزی میں ڈھال دیا ہے۔ کتاب کے پیش لفظ میں قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں:

"عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ ناول لکھنے کی ابتداء وکٹورین دور کے ہندوستان میں ہوئی اور یہ صنف انگلستان سے برآمد کی گئی تھی۔ مگر "نشتر" جسے کانپور کے ایک نوجوان حسن شاہ نے ۱۷۹۰ء کے لگ بھگ لکھا، اور اس حساب سے وہ پہلا معلوم جدید ہندوستانی ناول ہے۔"

اس ترجمے کی اشاعت سے بحث اب جس نہج کو اختیار کر سکتی ہے، اس کا اشارہ شمیم حنفی کے مضمون "پہلا ہندوستانی ناول" میں ملتا ہے، اور اس لئے قابل غور ہے کہ ناول کے بارے میں بعض مفروضوں کو مسترد کر کے رکھ دیتا ہے

"بعض کتابوں کی اشاعت ادبی روایت کے سلسلے میں ہمارے مسلمات اور مفروضات کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیتی ہے، قرۃ العین حیدر کا یہ ترجمہ بھی اسی نوعیت کی کتاب ہے۔ ہماری اجتماعی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے عہد آغاز، یعنی انھارویں صدی کے اواخر سے آج تک یہ خیال عام چلا آتا ہے کہ ادب کی کئی صنفوں، مثلاً، تنقید، ناول، انشائیہ یا ESSAY کی شروعات ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار اور انگریزی تمدن کے ارتقاء کا نتیجہ ہے، گویا کہ اگر اینگلو انڈین ادبی روایت اور اینگلو انڈین کلچر کی داغ بیل نہ پڑی ہوتی تو ہم جدید تصورات اور جدید اصناف کی دولت سے محروم رہ جاتے۔ لارڈ میکالے کا ان خطوط پر سوچنا اور ہندوستانی ادبی اور علمی روایت کے بارے میں جا و بے جا باتیں کرنا تو سمجھ میں آتا ہے، بہر حال یہ بزرگ حکمراں طبقے کا فرد اور نشہ اقتدار میں غرق تھا۔ مگر اس بے بصری کا کیا جواز ہے کہ ہم ابھی تک اپنی تخلیقی اور علمی روایات کے مشرقی سرچشموں کی شناخت اور ان کی اہمیت کے اعتراف میں جھجکتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی تہذیبی بے اعتمادی ہے۔"

آگے چل کر شمیم حنفی نے ایک اور کانٹے کی بات کہی ہے "کسی بھی ادبی صنف کو اس کے حقیقی سیاق میں رکھے بغیر ہم اس کا جو بھی مفہوم متعین کریں گے، ناقص اور ناتمام ہوگا۔" اگرچہ سجاد حسین انجم کسمنڈوی کے ترجمے "نشتر" سے اردو داں طبقہ متعارف رہا ہے اور اس کتاب کو انیسویں صدی کے اواخر کے افسانوی ادب میں ممتاز مقام حاصل ہے، تاہم اس کتاب کے توسط سے ناول کی روایت کا سراغ لگانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ ممکن ہے اس کی ایک وجہ یہ رہی ہو کہ انجم کسمنڈوی نے جس انداز میں قصے کا تعارف کرایا ہے، اس سے بعض مرتبہ یہ دھوکا ہوتا ہے کہ یہ بیان کسی قدیم کتاب کا ترجمہ نہیں ہے بلکہ اصل مسودے کا ذکر ایک CONVENTION کے طور پر اور قصے کو استناد بخشنے کی غرض سے کیا گیا ہے۔ پھر ہمارے افسانوی ادب کے اس دور میں ترجمے سے مراد بھی محض الفاظ کا الٹ پھیر نہیں بلکہ ایک تخلیقی

بازیافت کے طور پر قدیم متن کی بنیاد پر نیا اور مختلف متن تیار کر نالیا جا تا رہا ہے ۔ چنانچہ داستان امیر حمزہ" اور "طلسم ہوش ربا" کے لئے ان کے داستان گو ترجمے کا لفظ فراوانی سے استعمال کرتے ہیں ۔ پھر انجم کسمنڈوی نے بھی نواب افضل الدین احمد کی طرح اس کتاب کی تاویل کے لئے دوستوں کی فرمائش کے آگے مجبور ہو جانے کا سہارا لیا ہے جو CONVENTIONAL معلوم ہوتا ہے ۔ اور اسی رسم کے مطابق اس عہد کے ناولوں کے بلند معیار کا تذکرہ بھی کیا ہے گویا یہ ناقابل حصول آئیڈیل ہو اور اس تک پہنچ نہ سکنے پر مصنف کے ساتھ در گزر کی جائے "آج فسانہ نگاری اور ناول نویسی کی معجز نما ترقی، انشا پردازان وقت کی عالی دماغی اور روشن خیالی کی بدولت بہت اونچے مقام پر ہے، جہاں تک میرا اور اک ٹھوکر پر ٹھوکر کھاکے بھی نہیں پہنچ سکتا ۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اگر ان کا کمال اعلا درجہ پر ہے تو میری بے کمالی بھی اپنی شان تنزل میں اکیلی نظر آئے گی ۔"

بہر کیف "نشتر" کا ترجمہ ہونا اور ایک قدیم فارسی مخطوطے پر مبنی ہونا، قرۃ العین حیدر کی تحقیق کے مطابق، تقریباً طے ہے اور اس بنیاد پر اسے ہندوستان میں جدید ناول کا نقطہ آغاز سمجھنا چاہیئے ۔ ترجمہ ہونا اگر طے ہے تو میرے ذہن میں ایک اور سوال اٹھتا ہے جس کی طرف قرۃ العین حیدر نے کوئی اشارہ نہیں کیا ۔ ۱۷۹۰ء میں کانپور کے نوجوان حسن شاہ نے یہ کتاب اپنے احوال واقعی کے طور پر لکھی تھی اور یہ کوئی فرضی قصہ ہونے کے بجائے اس کی ذاتی سرگزشت ہے، تو پھر اسے ناول کیوں کر قرار دیا جائے؟ اس کتاب کو ناول کی روایت کا سر آغاز ماننے کے لئے یہ سوال شاید بنیادی نوعیت کا ہو ۔ اس کا جواب جو میری سمجھ میں آیا ہے وہ یہ ہے کہ کتاب میں بیان کردہ واقعات آپ بیتی ہیں یا سرگزشت، اس بات سے بہت زیادہ فرق نہیں پڑتا کیوں کہ یہاں ناول کا سا نفس مضمون یا SJUZET اس قدر مکمل ہے کہ اس سے نہ صرف کتاب کا تعین صنف ہو جاتا ہے بلکہ اس صنف کی روایت کے بارے میں اہم بصیرت حاصل ہوتی ہے ۔ میرے اس قیاس کی بنیاد اس (مفروضہ ہی سہی) مماثلت پر ہے جو "نشتر" اور MANON LESCAUT میں نظر آتی ہے ۔ کھلنڈری، طوفانی نوجوانی گزارنے اور انگریزی سے رچرڈسن کے تراجم کرنے کے بعد، ابی پری وو (PREVOST) نے "نشتر" کے فارسی اصل سے تقریباً ساٹھ برس پہلے ۱۷۳۰ء میں یہ ناول لکھا اور کچھ اس انداز سے لکھا کہ گویا دونوں کتابیں KINDERED SPIRITS ہیں ۔ مماثلت کی وجہ محض یہ نہیں ہے کہ دونوں کے ہیرو دل گرفتہ اور کچھ کم زور و مجبور قسم کے نوجوان ہیں، اور وہ دل کش و دل آویز ہیروئن جو طوائف ہونے کے باوجود اخلاقی درسیات کے بجائے ستم پیشہ اور ہزار شیوہ معشوقہ کے طور پر پیش کی گئی ہے، بلکہ کرداروں کو جس ہمدردی و دل سوزی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ واقعات ہمیں اپنی گرفت میں لے کر ملوث کر لیتے ہیں ۔ اصل قصہ یا FABULA پڑھنے والوں کے جذبات کو انگیخت کرتا ہے ۔ اور غالباً یہی دونوں کتابوں کے نفس مضمون کا منشا بھی ہے ۔ مانوں لی کاؤ کا

افسانوی ڈھانچہ از حد سادہ ہے ، مختصر اور جامع ، جس کی وجہ سے تاثیر فزوں تر ہو جاتی ہے ۔
افسانوی عمل ، دونوں مرکزی کرداروں کے ذریعے سے واقعہ در واقعہ آگے بڑھتا ہے ۔ بیان
کاری کا لہجہ اداسی میں ڈوبا ہوا ہے ، اور شومیٔ تقدیر کا احساس ، ہر سین اور ہر ملاقات میں ایک
POIGNANCY سی پیدا کر دیتا ہے ۔ یہی کیفیت " نشتر " کی بھی ہے ۔ انجم کسمنڈوی اپنے
جس اسلوب پر اس قدر معذرت خواہ ہیں ، وہ دراصل اس عہد کی تہذیب عشق میں سراسر رنگا ہوا
اپنے موضوع سے عین مناسب ہے ۔ دونوں کتابیں اپنے اپنے ثقافتی سیاق و سباق میں پوری طرح
رچی ہوئی ہیں ۔۔۔ پری وو کا ناول الیگزاندرے ڈیوما (صغیر) کے ناول " کلیلیا کے پھولوں والی
خاتون " کا پیش خیمہ ثابت ہوا اور " نشتر " کا المیہ ، عشق " زہر عشق " کی یاد دلاتا ہے ۔۔ اس کے
باوجود دونوں کتابیں ایک دوسرے کے مماثل معلوم ہوتی ہیں ، کیوں کہ ان کے نفس مضمون
میں ہم ناول کی روایت کو استحکام حاصل کرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں ۔ شدت عشق کے بیان کے
باوجود دونوں کتابوں میں ایک RESTRAINT اور بے چارگی و مجبوری کا احساس موجود ہے
کیوں کہ ساخت کے اعتبار سے دونوں کتابیں ، اصل قصے کے چند برس بعد ان واقعات کو دہرا کر
بیان کاری کی رسم قائم کر رہی ہیں ۔ پری وو کے ناول میں ، بیان کار بوڑھا ہو گیا ہے اور ایک
اجنبی کو وہ تمام واقعات سنا رہا ہے جو کئی برس پہلے پیش آئے تھے ۔ " نشتر " کا بیان کار بھی واقعات
کے چند برس بعد سارا قصہ دہرا رہا ہے اور ناظرین سے دعائے خیر و مغفرت کا طالب ہے اصل متن
کے حواشی جو انجم کسمنڈوی کے تحریر کردہ ، واقعات کے تسلسل پر ایک IRONIC
STANCE کی حیثیت رکھتے ہیں ، اور ناول کے طور پر اس کی حیثیت کو مستحکم کرتے ہیں ۔
(قرۃ العین حیدر نے ان حواشی کو انگریزی ترجمے میں برقرار رکھ کر بالکل درست کیا ہے ۔)
دونوں کتابیں سیدھے سبھاؤ اپنے الم ناک انجام کی طرف آگے بڑھتی ہیں ، جو روکے نہیں رک سکتا
مگر بیان کاری کی رسمیات کی وجہ سے شدت عشق کے بیان میں بھی ایک CONTROL ہے ،
جو فوراً پہچانا جاتا ہے کہ ناول نگار کا قلم ہے ۔ اور یہ پہچان بے حد اہمیت کی حامل ہے ۔ حسن شاہ
نے آپ بیتی لکھی ہو ، اور اس کا مقصد پڑھنے والوں سے اپنے حق میں دعائے مغفرت کروانا ہو
(مگر اس کتاب کے لکھنے سے حسن شاہ کا منشاء کیا تھا ؟) انہوں نے اپنی بیان کاری کے دوران
ناول کے CONVENTIONS کو نبھایا ہے اور ان کے استعمال سے ایسے پیچاک خلق کیے
ہیں کہ ناول کی روایت میں ان کی مستقل اہمیت ہے ۔ اہل تحقیق کے لئے راہ کھلی ہے کہ اس کی
تقدیم و تاخیر کو پایہ ثبوت تک پہنچائیں ، حسن شاہ کے چھوٹے بھائی حسین شاہ کی کتاب " جذب
عشق " اور اس سے مماثل دوسری کتابوں سے تعلق کی نوعیت ابھاگر کریں " نشتر " جیسی کتاب میں
اردو ناول کی روایت کے لئے PRECEDENCE موجود ہے ۔ جو دیکھے سو نہال ۔
ایک فنی ساختیے کے طور پر " نشتر " کے بارے میں اہم ترین بات یہ ہے کہ اس کی کامیابی

بیان کاری یا(NARRATION) کے ذریعے حاصل ہوئی ہے۔ بیلنیے کے متن کے دوران الغاروں اشعار، خصوصاً حافظ کی پوری پوری غزلیں دہرائی گئی ہیں جن سے واقعات کی ذہنی فضا بندی ہوتی ہے۔ درد انگیزی میں یہ ذہنی فضا "زہر عشق" سے مشابہت رکھتی ہے، مگر شاعری سے مماثلت اور اشعار کی باز خوانی کے باوجود شاعری سے مختلف ہے، اس لئے مختلف ہے کہ ایک اور روایت میں شامل ہے۔ پشکن کے منظوم ناول "ایفجینی او نیگن" کا تجزیہ کرتے ہوئے میخائیل باختن اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ناول اور شعری اصناف کے درمیان نقطہ ہائے اختلاف اس قدر بنیادی ہیں کہ ناول پر شعری علامات کے تصورات لادنے کی تمام کوششوں کا مقدر ناکامی کے سوا کچھ نہیں۔ اس لئے کہ ناول میں ایک معنوں میں شعری علامات موجود تو ہو سکتی ہیں، اور وہ بھی خاص طور پر مصنف کے براہ راست بیان میں، مگر ناول کے لئے ان کی اہمیت ثانوی ہے، اور یہ علامات ناول میں ایسے منصب یا فنکشنز سرانجام دے رہی ہیں جو براہ راست نہیں ہیں۔ (مثلاً "آگ کا دریا" میں ٹی ایس ایلیٹ کی نظم سے لی گئی طاقت ور شیالے دیوتا، دریا کی علامت، جو ناول کے سرنامے پر درج ہے ناول کے بیلنیے میں اس براہ راست طریقے پر در آنے کے بجائے ایک اور ہی ڈھنگ سے آتی ہے جو ناول کی مرکزی علامت کے لئے اہم ہے۔)

باختن کا یہ مضمون "ناول کے نفس مضمون کے ماقبل تاریخ سے" جو مجھے ناول کی تنقیدی تاریخ میں ایک سنگ میل معلوم ہوتا ہے، ناول نگار اور اس کی استعمال کردہ زبان کے بارے میں یہ انتہائی اہم نکتہ اٹھاتا ہے جو مجھے "نشتر" اس کے مصنف / مترجم اور اس کی زبان کے حوالے سے بھی بے حد بصیرت افروز معلوم ہوتا ہے، کہ مصنف کے ہاں استعمال ہونے والی شعری علامات بذات خود OBJECT OF REPRESENTATION بن جاتی ہیں، اور اپنی نمائندگی کرنے کے ساتھ ساتھ مصنف کے خیالات کی نمائندگی بھی کرتی ہیں۔ مصنف اب "زبان" کے خارج میں ہی نہیں بلکہ اس کے بطون میں بھی موجود ہے۔ وہ صرف اس زبان کی نمائندگی نہیں کر رہا بلکہ خود اسی زبان میں کلام کر رہا ہے۔ پشکن کی کتاب کا مرکزی کردار، مصنف کے ساتھ ایک "امکانی مکالمے" کے علاقے میں، ایک مکالماتی رابطے میں موجود ہے۔ علاقے اور رابطے کے یہ الفاظ میں نے یہاں مولوی عبدالغفور شہباز کے حوالے سے درج کئے ہیں جنہوں نے کہا تھا کہ "غرض علاقہ۔ تاثیر و تاثر اور رابطہ فعل و انفعال جو عالم اور انسانی طبیعت کے درمیان ہے بس وہی اصل اصول سخن وری ہے"۔ اس رابطے اور علاقے کا باختن نے ایک مکالماتی ارتباط میں دیکھا ہے جو ناول کی صنف سے مخصوص ہے۔ اس کے نزدیک، کسی اور شخص کی زبان اور دنیا کے بارے میں نقطہ نظر کی علامت، جو بیک وقت نمائندہ بھی ہے اور نمائندگی کر بھی رہی ہے () SIMULTANEOUSLY REPRESENTED AND REPRESENTING ناول سے قطعاً مخصوص ہے۔ ناول کی عظیم ترین علامات، مثلاً ڈان

کیموتے کا پیکر، اسی قبیل کا ہے۔ حسن شاہ اور خانم جان کا قبیلہ بھی بلاشبہ یہی ہے۔ حسن شاہ اپنے بیانیے کے بطون میں اس طرح موجود ہے کہ انجم کسمنڈوی اور قرۃ العین حیدر کی آواز میں بھی بول اٹھتا ہے۔ درجنوں اشعار بلکہ حد تو یہ ہے کہ لسان الغیب کو اپنی زبان میں APPROPRIATE کرلیتا ہے، اسی زبان میں بول اٹھتا ہے، مکالماتی ارتباط سے اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ باختن کی اس بحث میں اگلا جو مقام آتا ہے، وہ "نشتر" کے حوالے سے اور بھی معنی خیز معلوم ہوتا ہے

THESE DESCRIPTIVE AND EXPRESSIVE MEANS THAT ARE DIRECT
AND POETIC (IN THE NARROW SENSE) RETAIN THEIR DIRECT SIGNIFICANCE WHEN THEY ARE INCORPORTED INTO SUCH A FIGURE BUT AT THE SAME TIME THEY ARE .QUALIFIED. AND .EXTERNALIZED SHOWN AS SOMETHING HISTORICALLY RELATIVE, DELIMITED AND INCOMPLETE - IN THE NOVEL THEY SO TO SPEAK CRITICIZE THEMSELVES.

ناول کی یہ خود انتقادی فارسی متن پر انجم کسمنڈوی کے حواشی میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں محض مترجم اپنی اپج یا برتری کے لئے مرحوم مصنف پر فقرے باری نہیں کر رہا، بلکہ ایک متن دوسرے متن سے مکالمہ کر رہا ہے۔ وہی مکالمہ جو ناول کی اساس ہے۔ "نشتر" نہ صرف اس مکالمے کا موضوع ہے، بلکہ بذات خود یہ مکالمہ ہے۔ اسی لئے یہ نمائندگی کا عمل بھی ہے اور نمائندہ بھی۔ بیک وقت آئینہ اور عکس ہونے کا یہ بوجھ ناول کے علاوہ اور کون سی صنف اٹھا سکتی ہے؟
آئینے اور عکس کی علامت کا امکان باختن کے اگلے فقرے ہی میں موجود ہے، جہاں وہ کہتا ہے

"THEY BOTH ILLUMINATE THE WORLD AND ARE THEMSELVES ILLUMINATED"

باختن اس گفتگو کو ایک اور ہی نہج پر لے جاتا ہے بالکل جس طرح ایک آدمی کے بارے میں جو کچھ معلوم ہو سکتا ہے، وہ اس کے مقام کو جان لینے سے ختم نہیں ہو جاتا، اسی طرح دنیا کے بارے میں جو کچھ معلوم ہو سکتا ہے وہ اس کے بارے میں ایک مخصوص نفس مضمون (DISCOURSE) سے ختم نہیں ہو جاتا، ہر میسر اسلوب محدود ہے، ایسے PROTOCOLS ہیں جن کی پابندی کرنا چاہئے۔"

لاکھ محدود سہی، ناول ایسے ہی PROTOCOL سے مطابقت کی استطاعت بھر کوشش ہے۔ "نشتر" بھی ایسی بھرپور کوشش ہے کہ میں اسے ناول کے DISCOURSE کی "ماقبل تاریخ" میں نہیں پھینک سکتا۔ مگر میں یہ سوچ کر ڈر جاتا ہوں کہ انجم کسمنڈوی بہرحال ایک MINOR ادیب ہیں۔ ان کی دوسری کتاب، جو اپنا DISCOURSE شیخ چلی کے

سوانح سے قائم کرتی ہے ، اس کو بھی میں " عظیم " نہ تو ثابت کر سکتا ہوں نہ ایسا کرنے کی ضرورت محسوس کرتا ہوں ۔ میرے لئے اتنا ہی کافی ہے کہ ناول کے بارے میں بنیادی سوالات پر گفتگو کرتے ہوئے " نشتر " ILLUMINATED نظر آتا ہے ۔ آئینہ روشن ہے ۔ اس میں عکس زندہ ہیں ، حیران ہیں ۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ لکھنے والے نقادوں نے " نشتر " جیسی کتاب کو درخور اعتنا نہیں سمجھا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ رسوا کی امراؤ جان ادا کے علاوہ ، اس دور کی دیگر کتابوں کو ناول نہیں سمجھتے ۔ ان تمام کتابوں کو من حیث المجموع ، ناول کا نقش اولیں یا پروٹو PROTO ناول قرار دے دیا جاتا ہے ۔ سب سے زیادہ مشکل اس وقت ہوتی ہے جب داستانوں کو ناول کا نقش اولیں یا ابتدائی اور خام صورت سمجھ لیا جاتا ہے ۔ کسی نے رجب علی بیگ سرور کے " فسانہ عجائب " کو داستان اور ناول کی درمیانی کڑی قرار دیا ہے ۔ اس سے قطع نظر کہ یہ خیال فی نفسہ درست ہے یا غلط فہمی پر مبنی ، یہ امر توجہ طلب ہے کہ اس کے پس پشت ارتقاء کا ڈارونی تصور کام کر رہا ہے ، گویا بوزنے اور سوچنے والے آدمی HOMO SAPIENS کی مجوزہ درمیانی کڑی کی طرح داستان کے بوزنے اور ناول کے انسان کے درمیان بھی درمیانی شکل ہونا ہی چاہئے ۔ کوئی درمیانی شکل ہو یا نہ ہو ، اصناف میں تغیر و ترقی ، حیاتیاتی مظاہر و انواع SPECIES کے ارتقاء کی طرح نامیاتی طور پر نہیں ہوتی ۔ بلکہ اس تبدیلی کے انداز اور ہی ہوتے ہیں ۔ داستان میں ناول کا پیش خیمہ تلاش کرنے والوں کے ذہن میں ایک اور تصور جاگزیں ہے ۔ اور وہ یہ ہے کہ داستان ، تہذیب کے اوائلی ایام یا ابتداء کی نمائندگی کرتی ہے ، جبکہ ناول و افسانہ تہذیب کے بلوغ اور جدیدیت کے علم بردار ہیں ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی تو یہاں تک لکھ دیتے ہیں کہ انگریز حاکموں نے فن داستان نویسی کو ترقی دی اور ان کے اثر سے یہ فن عام بھی ہوا مگر اس فن کا ترقی کر کے ناول کے فن میں تبدیل ہو جانا آسان کام نہ تھا ۔ اس کے لئے اردو داستان نگار اور اردو پڑھنے والی پبلک کے ذہن کی ترقی ضروری تھی ۔ " پھر یہ کہ " افراد میں تو یہ بیداری رفتہ رفتہ آتی گئی مگر پوری قوم میں اسے پھیلانے کے لئے پوری نشاۃ الثانیہ اور ایک مکمل تحریک کی ضرورت تھی ۔ " اس کے بعد تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے واقعات اور سرسید کی علی گڑھ تحریک دراصل فکشن اور ریڈنگ پبلک کی باہمی پنجہ کشی کا شاخسانہ تھے ۔ درمیانی کڑیوں کا پیدا کردہ غدر !

ڈاکٹر صاحب مرحوم کے اس تصور کی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ ناول کو بنیادی اور مرکز مان کر تنقیدی تاریخ لکھنے بیٹھے ہیں ۔ ناول کی عظمت سے کس کافر کو انکار ہو گا ، مگر اس کو ایک تناظر میں رکھ کر دیکھنے سے اس کی شان میں کمی نہیں آ جاتا ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اور ناول پر قلم اٹھانے والے ہمارے اکثر نقاد یہی تمام تجربات ناول کو ان ہی معیاروں سے جانچتے چلے آئے ہیں جو

صرف ناول کے لئے مناسب ہیں، اور ناول بھی ایک خاص دور کا مغربی ناول، چنانچہ ان لوگوں کے تنقیدی عمل کی یہ سب سے بڑی خرابی ہے کہ وہ بیانیہ ادب کی پوری روایت کو پردہ نگاہ میں لا ہی نہیں سکتے، اس لئے ان کے تنقیدی رویے محدود ہیں۔ مغربی ناول کے ایک خاص دور کو آفاقی معیار سمجھ لینے والوں کو مژدہ ہو کہ خود مغربی ناول ایک ہی سانچے کا پابند ہو کر نہیں رہا اور بے تحاشا تبدیلیوں سے دو چار رہا ہے۔ چنانچہ رابرٹ شلز اور رابرٹ کیلاگ کی کتاب " بیانیہ کی فطرت " جو تقریباً بیس برس پرانی ہونے کے باوجود مکتبی و درسیاتی تنقید میں مستند مانی جاتی ہے، بیانیہ کی مختلف شکلوں کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے۔۔۔ اساطیر، لوک کہانی، رزمیہ، رومانس، تمثیل، اعترافیہ اور طنز۔۔۔ اور واقعیت پسند ناول کو بیانیہ کی تمام قدیم صورتوں کی ارتقاء پذیر و بہتر صورت ماننے سے انکار سے اپنے تنقیدی تجزیے کی ابتداء کرتی ہے۔ بیانیہ کی یہ تمام صورتیں اپنی اپنی جگہ اہمیت کی حامل ہیں اور اگر ناول ہم سے زمانی طور پر قریب ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ اسے ترقی کے بعد حاصل ہونے والی مکمل ترین شکل سمجھ لیا جائے۔ ناول کا یہ تصور بیسویں صدی کے بعض اہم ترین مغربی ناول نگاروں کو بھی قابل قبول نہیں ہوگا۔ جیمز جوئس نے دانستہ طور پر واقعیت پسندانہ ناول کے اسلوب اور گھڑی گھڑائی شکل سے انحراف کیا۔ اور اس انحراف کے لئے بیانیہ کی بعض قدیم تر صورتوں سے کمک لی۔ یورپ سے باہر تو یہ انحراف اور بھی نمایاں ہے۔ لاطینی امریکا میں لکھے جانے والے موجودہ دور عروج کی تفہیم و تحسین کے لئے واقعیت پسند ناول نقطہ آغاز نہیں بنتا۔ افریقہ کے کئی ایک ناول نگاروں نے (اموس توتو اولا، سوئنکا، کوفی اوونور اور دوسرے) زبانی روایت، قبائلی اعتقادات اور لوک کہانیوں سے ناول کا خمیر اٹھایا۔ ان کو اس درمیانی کڑی نے سرگرداں نہیں کیا جس کی تلاش میں، ہمارے نقاد انیسویں صدی کے ناول کا بیش تر سرمایہ اٹھا کر کاٹھ گودام میں پھینکے ڈالتے ہیں۔

ادب کی دنیا میں اگر داستانوں کی کوئی اہمیت ہے تو ان کی اپنی صنفی، انفرادی خصوصیات کی بناء پر ہے، نہ کہ اس وجہ سے کہ وہ ناول کا پیش خیمہ بھی تھیں، یا کوئی مائل بہ تشدد نقاد ان میں ناول کے ابتدائی نقوش تلاش کر سکتا ہے۔ اردو کے نقادوں نے داستان کے ساتھ یہی سلوک کیا ہے اور اسی لئے، شمس الرحمن فاروقی کے بقول، ایسی تحریریں خال خال ہیں جن میں " داستان کو ناول کی بھونڈی اور PRIMITIVE شکل نہ قرار دیا جائے بلکہ اسکی اپنی ادبی حیثیت میں اس سے معاملہ کیا جائے۔" خود فاروقی صاحب نے اپنے GROUND BREAKING مضمون میں داستان سے اس طور معاملہ کرتے ہوئے بیانیہ کے اصول و نظریات کی روشنی میں داستان کی شعریات مرتب کرنے کی جو کوشش کی ہے، وہ اردو تنقید میں استثنائی مثال ہے، ورنہ نقادوں کی اکثریت نے داستان کو ناول کی شعریات کی روشنی میں پڑھا اور نتیجتاً غلط مبحث کا شکار ہوئے ہیں اور پھر ناول کی شعریات کے جو اصول اردو تنقید میں متعارف رہے ہیں، وہ بھی اصلاح طلب ہیں

ناول کی شعریات کی رو سے داستان پڑھنے سے جو گڑ بڑ ہوئی ہے، اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فاروقی صاحب نے لکھا ہے کہ "مشکل یہ ہے کہ ہم ناول کی شعریات کے بھی جدید و قدیم مباحث سے ناآشنا ہیں۔ ناول کے اصولوں سے ہماری ملاقات انگریزی کی ان کتابوں پر مبنی ہے جو آج سے ساٹھ اور ستر برس پہلے لکھی گئی تھیں اور جن کی بنیاد ان نظریات پر ہے جو سو برس پرانے ہیں۔ ہنری جیمز سے پہلے ناول کے اصول اور نظریاتی مباحث کیا تھے، ان کے بارے میں ہمیں بس دھندلا سا خیال ہے اور آج پچھلے پچیس برس میں ناول کے اصول اور نظریاتی مباحث میں کیا انقلاب آیا ہے ہم اس سے تقریباً بالکل ناآشنا ہیں۔" ناول پر اردو تنقید بیش تر اسی ناآشنائی کا کرشمہ ہے۔

اس ناآشنائی کی سزا داستانوں نے بھگتی ہے کہ نقادوں نے ان پر اعتراض کرنے کے لئے سارے اصول ناول سے وضع کئے جو مختلف تقاضوں کی حامل صنف ہے۔ داستان کو ناول کا ابتدائی اور ان گھڑ روپ سمجھنے کے جوش میں نقادوں نے داستان کو جامد اور پتھر کی طرح ٹھس صنف سمجھ لیا، جب کہ داستانوں کی تاریخ کا سرسری سا مطالعہ بھی واضح کر دیتا ہے کہ افسانویت کے مختلف پیرایہ ہائے اظہار میں ایک اندرونی تبدیلی اور تحرک کا عمل جاری تھا جو عوامی قصوں سے لے کر رامپور کے نوابی دربار اور پھر نول کشور کے مطبع میں جہازی سائز کی ضخیم جلدوں تک آتے آتے خاصی تبدیلیوں سے دوچار ہوا ہے۔ فاروقی صاحب نے گلہ کیا ہے کہ "ہماری کم علمی کا یہ عالم ہے کہ ہم "طلسم ہوش ربا" کی زبانی یا تحریری تاریخ سے بالکل واقف نہیں۔" ہم داستانوں کے بارے میں پورے تیقن سے نہیں کہہ سکتے کہ وہ اپنی ادبی زندگی کے مختلف مراحل میں کن کن تبدیلیوں سے گزری ہیں، اور ان تبدیلیوں کا داستانوں کی معنویت اور فنی ہیئت سے کیا تعلق ہے اس ناواقفیت کی بناء پر نقادوں نے داستان کی نول کشوری شکل کو، یعنی نول کشور کے شائع کردہ ایڈیشن کو کہ آج ہم بیش تر داستانوں سے صرف اسی صورت میں واقف ہیں، داستانوں کی حتمی اور انتہائی شکل سمجھ لیا ہے جس طرح کلاسکی واقعیت پسندی کے ناول کا بنیادی متن ہوتا ہے۔ داستانوں میں جتنی VARIATIONS، اور پھر مزید EPISODES کا اضافہ ہونے کی صلاحیت ہے، جس کی وجہ سے ان کا متن کہیں زیادہ LOOSE ہے، جب کہ "امراؤ جان ادا" یا "گئودان" ایسے متون ہیں جن میں ایک آدھ لفظ کی تبدیلی بھی متن کی بنیادی اور متعینہ حیثیت سے انحراف کی غلطی قرار دی جائے گی۔ لہذا داستانوں کو ایک SINGLE UNIFIED TEXT سمجھنا فی الاصل غلط ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ نکتہ بھی توجہ کے قابل ہے کہ ہمارے لئے داستانوں کی مانوس ترین شکل، یعنی نول کشوری داستانیں، جس وقت اپنی اس شکل میں وجود میں آرہی تھیں، وہ انیسویں صدی کے ناولوں کا معاصر زمانہ تھا۔ داستانوں میں ناول کی ابتدائی شکل ملنے کا امکان یوں اور بھی کم ہوجاتا ہے کہ دونوں اصناف ایک ہی SIMULTANEITY میں CO - EXIST کر رہی ہیں۔ قارئین کا ایک خاص زمانہ

دونوں کے درمیان مدت اشتراک ہے۔ اس معاصریت کی وجہ سے یہ امکان خارج از بحث نہیں کیا جاسکتا کہ ان دونوں نے ایک دوسرے کو کسی نہ کسی طرح سے۔ CROSS FERTILIZE کیا ہو۔ لیکن ظاہر ہے کہ تفاعل و تاثر کی یہ شکل ایک دوسرے کی اولین یا ترقی یافتہ شکل ہونے سے کہیں زیادہ پیچیدہ صورت ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بالواسطہ طور پر داستان سے ناول کا DISCOURSE قائم ہونے میں مدد ملتی ہو۔ جس طرح ناول کے ذریعے سے بالواسطہ طور پر افسانے کے فروغ میں مدد ملی۔ داستان اور ناول کا تفاعل باہمی سرشار کے "فسانہ آزاد" سے کسی قدر ہویدا ہے، اور یہ اثر اولین نقش یا درمیانی کڑی سے کہیں زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔

داستان، ناول کا ابتدائی نقش نہیں ہے بلکہ قائم بالذات اور اپنی شرائط کی حامل صنف نثر ہے۔ داستان کے عناصر ترکیبی کے بارے میں غالب لکھنوی کا یہ بیان بہت اہم ہے کہ داستان کے چار عناصر ہیں۔ رزم، بزم، طلسم اور عیاری۔ پھر طلسم کے بارے میں فاروقی صاحب کا یہ بیان بھی بہت اہم ہے کہ طلسم کی ایک بنیادی صفت اشتداد INTENSIFICATION اور تکبیر ENLARGEMENT ہے ایسا کچھ تو اس وجہ سے ہے کہ یہ طلسم کا وصف ذاتی ہی ہے اور کچھ اس وجہ سے بھی کہ مبالغہ، اشتداد اور تکبیر زبانی بیانیہ کی عام صفات ہیں۔ داستان نے زبانی روایت سے لے کر چھپی ہوئی کتاب تک کا جو سفر طے کیا ہے وہ اگر آگے جاری رہتا تو ممکن ہے کہ ان عناصر کی ترتیب میں تبدیلی آتی۔ کوئی ایک عنصر ترقی پاکر دوسروں پر حاوی ہو سکتا تھا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ طلسم کی بنیادی صفات میں اس وجہ سے تبدیلی آجاتی کہ اب ان کا تعلق زبانی روایت سے نہیں رہا تھا۔ "داستان امیر حمزہ" اور "بوستان خیال" کے طول طویل سلسلے عروج اور تکمیل کو پہنچنے کے بعد آمادہ بہ زوال بھی ہو سکتے تھے۔ شاید ان سب میں خاصا وقت لگتا، مگر داستان کے ساتھ وابستہ تبدیلیوں کی رفتار ان تبدیلیوں کی وجہ سے تیز تر ہو گئی جو ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے ساتھ جاری تھیں۔ یہ تو کسی طور نہیں کہا جاسکتا کہ انگریزوں کی آمد نے داستانوں کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک کر ہر طرف نشاۃ الثانیہ کا دور دورہ کر دیا، لیکن ایک براہ راست علت و معلول قسم کے تعلق سے ہٹ کر دیکھا جائے تو یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ انگریزوں کے ساتھ در آنے والی تبدیلیوں کا اثر داستان تک کسی نہ کسی صورت سے ضرور پہنچا۔ یہ کسی طور نہیں کہا جاسکتا کہ ان تبدیلیوں کی وجہ سے داستان اس طرح EXTINCT ہو گئی جیسے ڈینوسار جو کبھی پردہ زمین پر گھومتے پھرتے تھے صفحہ ہستی سے غائب ہو گئے۔ یہ بھی ممکن تھا کہ ان تبدیلیوں کے زیر اثر داستان کی افسانویت اور نہ جانے کیا کیا پیکر تراشتی۔ وہ خالصتاً تخیلاتی قوت جو داستانوں کی اساس ہے، انگریزی ادب میں بھی MERVYN PEAKE کی GORMENGHAST TRIOLOGY جیسی کتابوں میں ظاہر ہو چکی ہے۔ اس سہ

شاخہ کی ادبی قدر و قیمت سے قطع نظر، داستان کے لئے اس سے مماثل صورت اختیار کر لینا چنداں مشکل نہ تھا۔ قوت متخیلہ داستان میں طرح طرح کی جولانیاں دکھاتی ہے اور عجیب و غریب پیرایے اختیار کرتی ہے۔ یگانہ کا یہ شعر داستان پر صادق آتا ہے

نئی زمین نیا آسماں نئی دنیا عجیب شے یہ طلسم خیال ہوتا ہے

داستان کی اگر کوئی ادبی یا فنی اہمیت ہے تو اس کی اپنے محاسن اور خواص کی بناء پر ہے، نہ کہ اس وجہ سے کہ اس میں بعض نقادوں کو ناول کا پیش رو نظر آتا ہے۔ داستان کی تفہیم اس کندہ ناتراش کے طور پر نہیں کی جاسکتی جس میں سے مزید تراش خراش کے بعد ناول کا زیادہ ڈھلا ڈھلایا پیکر نمودار ہوگا۔ پیش روی کے رشتے سے نہیں، مگر بیانیے کے تعلق کی وجہ سے داستان ناول سے منسلک ضرور ہے۔ تاہم دونوں کے REALITY PRINCIPLE مختلف ہیں اور اسی سبب سے دونوں کے تشکیلی مدارج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ محض افسانوی طرز بیان کے مشترکہ عنصر کی وجہ سے داستان اور قصوں کو ناول کا پیش رو یا نقش اولیں سمجھ لینا، نہ صرف داستان کے ساتھ زیادتی ہے بلکہ یہ خیال ناول کے عناصر ترکیبی سے بھی ناواقفیت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بدقسمتی سے یہ دو رویہ غلط فہمی اردو ناول کی تنقید میں نہ صرف عام رہی ہے بلکہ تنقیدی تاریخ کی عمارت اسی بنیاد پر اکثر کھڑی کی گئی ہے۔ چناں چہ اگر اس عمارت میں کجی نظر آئے تو چنداں تعجب نہ ہونا چاہیئے۔

ہمارے نقادوں نے داستان کی معنوی و ساختیاتی تفہیم سے زیادہ اس میں "ناول کی بشارت" تلاش کرنے میں سرگرمی دکھائی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا خیال تھا کہ داستان سے ایسے حصے تراش لئے جائیں جن میں مثلاً عمرو عیار کے واقعات موجود ہیں، تو ناول کی سی دل چسپی کی کتاب نکل آئے گی۔ یہ مفروضہ داستان کی تخلیقی وحدت کے ساتھ ناقابل تلافی تشدد برت رہا ہے جس میں مختلف عناصر ایک دائرے میں اپنے اپنے مقاصد کو سرانجام دے کر ایک وسیع تر مقصد کو پایہ تکمیل تک پہنچا رہے ہیں، اور یوں کائنات سے انسان کے اس رشتے کی طرف بھی اشارہ کر رہے ہیں جو داستان کے بنیادی AXIOMS میں سے ایک ہے۔ یہ اصول اور اس اصول سے گریز کی کیفیت ہی دراصل "فسانہ آزاد" کا امر واقعہ ہے جو اس کے ڈھیلے ڈھالے اور PICARESQUE نظر آنے والے فارم سے ہویدا ہے۔ مگر اس مضمون اور اس کی ہیئت کا احساس ان نقادوں کے یہاں قطعاً مفقود ہے جو "فسانہ آزاد" کو داستان اور ناول کے درمیان کی کڑی قرار دیتے ہیں۔ یہ درمیان کی کڑی بھی عجیب ہتھکڑی ہے کہ ہمارے نقادوں کا ہاتھ ہی نہیں چھوڑتی۔ بعض نقادوں نے داستانوں میں ناول کا آغاز تلاش کرنے کے بجائے بعض دوسرے اصناف میں اس آغاز کے نقوش تلاش کرنا تجویز کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر قمر رئیس کا نظریہ مجھے بڑا اہم معلوم ہوتا ہے اور اس اعتبار سے بھی بحث طلب کہ اس سے ایک پورے مکتب فکر کی

نمائندگی بھی ہوتی ہے ۔ " تلاش و توازن " میں انہوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ داستان اور ناول کے درمیان کچھ کڑیاں ہیں (یا ڈاروین کے نظریہ ارتقاء کی طرح ایک گم شدہ کڑی ہے) جن کی دریافت مزید تحقیق سے ممکن ہے

" ناول بے شک اپنی ظاہری ساخت کے اعتبار سے رزمیہ ، ڈرامہ یا داستانوں کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس فرق نے کہ ان کا آغاز و ارتقاء صنعتی دور سے پہلے ہوا اور ناول کا خاص صنعتی دور میں ، ظاہری مشابہت کے باوجود ان کے درمیان بڑا فصل اور بعد پیدا کردیا ہے ۔ سچ تو یہ ہے کہ ناول کے شجرہ نسب میں داستانوں کا نام سب سے آخر میں اور سفر ناموں ڈائریوں ، انشائیوں ، آپ بیتیوں ، مکاتیب اور نثری تمثیلوں کے بعد آئے گا ۔ یہ وہ اصناف ادب ہیں جو نشاۃ ثانیہ کے بعد اور صنعتی تبدیلیوں کے زیر اثر فرد کے ابھرتے ہوئے کردار سے انسان کی بڑھتی ہوئی دل چسپی کی طرف اشارہ کرتی ہیں ۔ ان اصناف میں فرد کے کردار ، اعمال ، مشاغل اور اس کے نو بہ نو تجربات کا واقعیت پسندانہ اظہار ہی ناول کے ورود کی بشارت تھا ۔ ان جدید اصناف میں عصری زندگی اور بدلتی ہوئی حقیقتوں کا احساس و ادراک ناول کا پیش رو کہا جاسکتا ہے ۔ اردو میں نذیر احمد ، سرشار ، شرر کے ناولوں کو قدیم رنگ کے قصوں اور داستانوں کی ہی ایک نئی شکل یا ان کا جانشین کہا گیا ہے ، اور ابھی تک ان کی درمیانی کڑی یعنی ان سفر ناموں ، انشائیوں ، سوانحی مضامین ، مکاتیب اور نثری تمثیلوں کی تحقیق اور دریافت نہیں کی گئی جو اپنے محرکات اور ماہیت کے اعتبار سے داستانوں سے دور اور ناول سے بہت قریب ہیں ۔ "

داستان سے دور ہونا ناول سے قربت کی لازمی نشانی اس وقت تک نہیں مانی جاسکتی جب تک کہ دونوں کا ایک دوسرے کا ANTI THESIS ہونا ثابت نہ ہوجائے ۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے آگے چل کر ان نثرپاروں کے نام بھی گنوائے ہیں (پروفیسر رام چند کے مضامین ، عزیز الدین خان کا جواہر اصل ، کریم الدین کا خط تقدیر اور محمد حسین آزاد کی " نیرنگ خیال ") جو ان کے خیال کے مطابق ناول سے قریب تر ہیں اور بطور ایک صنف ادب اس کی پیش روی کر رہے ہیں ۔ حالاں کہ یہ بات بھی کچھ کم اہم نہیں کہ ان کتابوں کا تعلق مختلف اصناف سے ہے اور مختلف اصناف کے مختلف اسالیب سے ، اس لئے ان سب کو پیش روی کی ایک ہی نظریاتی لکڑی سے ہانکا نہیں جاسکتا ۔ ڈاکٹر صاحب نے اس پیش روی کی بنیاد بھی فرد کے اعمال و مشاغل سے بڑھتی ہوئی دل چسپی میں دیکھی ہے ۔ لیکن یہ بات بھی مجھے OVER SIMPLIFICATION معلوم ہوتی ہے ۔ ڈاکٹر صاحب نے جن اصناف کی نشان دہی کی ہے ، ان اصناف سے عمومی طور پر نثر کا فروغ اور ترقی جس قدر ہوئی ہے اس کا اثر کسی نہ کسی حد تک ناول کے فروغ پر پڑا ہی ہوگا ، لیکن ناول کے DISCOURSE کے قائم ہونے میں ان اصناف سے زیادہ مدد نہیں مل سکتی ، اس لئے کہ فی الاصل یہ اصناف بیانیہ نثر کی مختلف اقسام ہیں

اور ان کے فنی اغراض اور بنیادی تصورات ناول کے انداز پیش کش سے مطابقت نہیں رکھتے۔ مختلف النوع عناصر کی حامل ان اصناف کو ایک سمجھنا غلطی پر مبنی ہے، اس لئے اس سے جو نتیجہ اخذ کیا گیا ہے اس کو بھی قبول کرنے میں مجھے تامل ہے۔ اور اس اجمال کا قدرے تفصیلی بیان ضروری معلوم ہوتا ہے۔

داستان اور ناول کے حوالے سے ایک بڑے اہم نکتے کی طرف اشارہ کرتے کرتے ڈاکٹر قمر رئیس کسی اور سمت نکل گئے ہیں۔ وہ ان دونوں کا فرق یوں بتاتے ہیں کہ ان میں سے ایک صنعتی دور سے پہلے کی چیز ہے اور ایک خاص صنعتی دور کی پیداوار۔ یہ بات مغربی ادبیات کے حوالے سے تو درست ہو سکتی ہے، مگر اردو میں ایک خاص دور میں ناول کے ورود کو EXPLAIN نہیں کر سکتی۔ کیا اردو میں ناول کے آغاز اور ہندوستان میں صنعتی دور کے آغاز کا زمانہ ایک ہی ہے، اور کیا ان میں علت و معلول کا تعلق ہے؟ اگر اس سوال کا جواب آپ ہاں میں دیتے ہیں تب بھی اس سے یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ داستان اور ناول میں جو فرق ہے، کیا وہ دنیا کے بارے میں نقطہ نظر WORLD VIEW اور اس کے فنی اظہار کا فرق ہے؟ اور اگر یہ فرق دونوں کے نفس مضمون SJUZET یا طریقہ بیان واردات میں بھی موجود ہے تو آخر یہ کس مقام پر واقع PRECISELY LOCATED ہے؟ صنعتی دور یا جاگیرداری کی تفریقات ان اہم تر سوالوں کے ضمن میں، ہمارے لئے کچھ خاص معاون ثابت نہیں ہوتیں۔

اس کے باوجود میں یہ سمجھتا ہوں کہ سماجی تبدیلیوں میں ناول کے آغاز کے آثار تلاش کرنا بالکل ہی غلط راستے پر چل پڑنے کے مترادف نہیں ہے۔ اور اس نوع کے جائزے سے بعض مفید اشارے مل سکتے ہیں۔ اس قسم کا کام اردو ناول کے حوالے سے تو نہیں ہوا، مگر مغربی ناول کے حوالے سے ایسے کئی مطالعے ذہن میں آتے ہیں۔ ایئن واٹ IAN WATT نے "ناول کا عروج" میں اٹھارویں صدی کے تین برطانوی ناول نگاروں ڈیفو، رچرڈس اور فیلڈنگ کا اس نظر سے جائزہ لیا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے اخلاقی و فکری ماحول سے کیسے متاثر ہوئے اور اس کا اثر ناول کی نو تشکیل شدہ صنف کے ورود پر کیا پڑا۔ ہرچند کہ یہ کتاب اب خاصی پرانی ہو گئی مگر بعض امور میں اب بھی مفید ثابت ہوتی ہے۔ اٹھارویں صدی کے انگلستان میں ان تین ادیبوں کے ہاتھوں ناول کا DISCOURSE جس طرح قائم ہوا، اس کی تہہ میں واٹ نے تین سماجی مظاہر کو کارفرما دیکھا ہے۔ اولاً معاشی انفرادیت ECONOMIC INDIVIUALISM اور درمیانی طبقے کا فروغ، جس کا نتیجہ قارئین کے ایک خاطر خواہ طبقے یا ریڈنگ پبلک کی صورت میں ظاہر ہوا دوسرے یہ کہ سترھویں صدی کے فلسفیانہ نظریات خصوصاً دیکارت اور لاک کے خیالات کا اثر اور تیسرے، عورتوں کی سماجی حیثیت میں برپا ہونے والی پیچیدہ تبدیلیاں۔ مغربی ادب کی صورت حال سے زبردستی کی مطابقت پیدا کئے بغیر بھی یہ بالکل واضح ہے کہ ایسے مظاہر کی

کار فرمائی اردو ناول کے فروغ میں بھی موجود ہے۔ مثلاً ۱۸۵۷ء کے بعد ابھرنے والے طبقات کی معاشی اور ثقافتی خواہشات کا اثر، ادبی ماحول پر بھی پڑا۔ اس نئے ابھرتے ہوئے اور طاقت حاصل کرتے ہوئے طبقہ کی قوت خرید اور ذوق مطالعہ نے اردو صحافت کو بے اندازہ بڑھاوا دیا، جس سے نثر کو عموماً اور افسانوی ادب کو خصوصاً مزید IMPETUS ملا۔ نذیر احمد کے ابتدائی ناولوں کی معاشی اساس تو انگریز حاکموں کے اعلان کردہ ادبی مقابلوں کے انعام میں ہے، لیکن سرشار اور شرر کے ناول قارئین کے ایک بڑھتے ہوئے طبقے تک، اخبار رسائل میں قسط وار اشاعت کے توسط سے پہنچے۔ اس لئے یہ بھی طے ہے کہ ان کی ظاہری ساخت پر قارئین کی توقعات اور اس طرز اشاعت نے اپنا اثر مرتب کیا۔ عورت کی سماجی حیثیت میں تبدیلی اور اردو ناول کے آغاز میں تو اس وقت سے چولی دامن کا ساتھ ہے جب ان تبدیلیوں کے شعور نے اصلاحی تعلیم کی خواہش پیدا کی اور اس خواہش کو اپنا مناسب ترین پیکر "مراۃ العروس" کے بیانیہ متن میں مل گیا حالی کی "مجالس النساء" سے لے کر "افسانہ۔ نادر جہاں" تک، خواتین کی تعلیمی اصلاحی کا جذبہ اردو ناول کے اہم ترین محرکات میں اس طرح شامل رہا ہے کہ ان ضروریات نے ہی ناول کی ابتدائی صورت اور نفس مضمون کا ڈھانچہ وضع کیا۔ سماجی مظاہر سے ادب پاروں کا تعلق ہر طرح سے ثابت کرنے کے عمل سے جذبہ ایمانی کی طرح وابستہ ہونے کے باوجود، ہمارے نقادوں نے اردو ناول کی تشکیل میں ان عناصر کے کردار کا خاطر خواہ جائزہ نہیں لیا۔ میری تشخیص کے مطابق، اردو ناول کی تاریخ و تنقید کی کمی DEFICIENCY DISEASE ہے، اور ترقی پسند تنقید سے بھی اس کا مداوا نہیں ہوتا۔

فرد کے کردار، اعمال اور مشاغل کو ڈاکٹر قمر رئیس نے بجا طور پر ناول کے ورود سے منسلک کر کے دیکھا ہے، مگر اس اشارے کو بھی اس کے منطقی انجام تک نہیں پہنچایا۔ عام انسانوں کی روزمرہ زندگی سے ناول کے سروکار کے بارے میں واٹ نے ڈیفو کے "رابنسن کروسو" کے حوالے سے خاصی تفصیل سے لکھا ہے اور اسے دو باتوں سے مشروط قرار دیا ہے۔ پہلے تو یہ کہ معاشرہ ایک ایک فرد کو اتنی اہمیت دیتا ہو کہ اسے سنجیدہ ادب کا موضوع سمجھنے کے لئے تیار ہو، اور دوسرے یہ کہ معاشرے کے عام آدمیوں میں عقائد اور اعمال کا اتنا تنوع ہو کہ ان کا تفصیلی جائزہ باقی کے عام آدمیوں کے لئے دل چسپ ہو، جو ناولوں کے قاری ہیں۔ انفرادیت یا INDIVIDUALISM کا تصور اتنا سادہ اور سیاہ بر سفید نہیں جتنا کہ ڈاکٹر قمر رئیس کے مذکورہ اقتباس سے معلوم ہوتا ہے۔ واٹ کے مطابق اس کے لئے ایسا معاشرہ ضروری ہے جو نہ صرف ہر ایک فرد کے لئے دوسرے افراد سے باطنی آزادی کے تصور کا پابند ہے، بلکہ ماضی کے ان اعمال و افکار سے وابستگی کو بھی ضروری نہیں سمجھتا جن کو "روایت" کا نام دیا جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایسے معاشرے کا وجود بھی ایک مخصوص معاشی اور سیاسی تنظیم اور مناسب آئیڈیالوجی

کی موجودگی پر منحصر ہے۔ ایسی معاشی و سیاسی نظامت جو اپنے ارکان کو CHOICES کا ایک وسیع سلسلہ پیش کر سکے، اور آئیڈیالوجی بھی ایسی جو ماضی کی روایات کے بجائے فرد کی اس خود مختاری پر مبنی ہوں جو اس کے سماجی منصب یا ذاتی صلاحیت سے آزاد ہو۔ واٹ کے مطابق جدید معاشرہ اس طریقے سے انفرادیت پسند ہے، مگر اس کے تاریخی اسباب میں وہ جدید صنعتی سرمایہ داری کے ساتھ ساتھ پروٹسٹنٹ عقائد، خصوصاً پیورٹن اور کالونسٹ اصلاحات کو بھی گنواتا ہے فرد کے لئے CHOICES کی آزادی کا یہ تصور اس کے تاریخی اسباب جن کی جڑیں پروٹسٹنٹ ETHOS اور سرمایہ داری تک جا پہنچتی ہیں، کسی بھی طرح ترقی پسند نقادوں کے لئے قابل قبول نہیں ہو سکتا۔ اس لئے فرد اور اس کے اعمال و مشاغل سے ناول کے سروکار کو وہ تذکرۃً ناول کے فیوض و برکات میں شمار تو کر سکتے ہیں، مگر اس خیال کی رو کے ساتھ آگے جانے سے قاصر ہیں کیوں کہ اس پر چل کر اور ناول میں مضمر فرد کی شخصی آزادی کے اساسی تصور کو تسلیم کر کے وہ دراصل اسی آئیڈیالوجی کی نفی کر دیں گے جس کی شاخ نازک پر ترقی پسند تنقید کا آشیانہ قائم ہے ترقی پسند تنقید لا محدود اور انفرادی CHOICES کو برداشت نہیں کر سکتی، اس لئے کہ وہ انفرادی و شخصی تجربے کو آئیڈیالوجی کا SUBSERVIENT سمجھتی ہے، انفرادی لہجوں کو ایک غالب آواز کا تابع، اور نقاد کا کام۔۔۔ نقاد بطور آمر۔۔۔ یہ ہے کہ ان لہجوں کی کھنک کو غالب آئیڈیالوجی کی حدود سے تجاوز نہ کرنے دے۔ یہ کام فی الاصل ناول کی تخلیقی و امکانی آزادی کی سراسر ضد ہے۔

فرد کے اعمال و مشاغل سے سروکار کو ناول کی خاصیت بتانے کے باوجود ڈاکٹر قمر رئیس اس کا نقطہ آغاز مضامین، انشائیوں، ڈائریوں آپ بیتیوں اور مکاتیب جیسی تحریروں میں ڈھونڈ رہے ہیں جو دراصل ایک آواز کی تابع ہیں، اور ناول کی اس مکالماتی خصوصیت کو زائل کر رہے ہیں جو باختن کے خیال میں ناول کی اہم ترین خصوصیت ہے۔ باختن کے اس تصور کی قدرے تفصیل شاید یہاں ضروری معلوم ہو، کچھ اس لئے بھی کہ باختن کی تحریریں غالباً ناول کی تنقید میں پچھلے چند برس میں سامنے آنے والی وقیع ترین تحریریں ہیں اور مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے ناول کی تنقید میں انقلاب برپا کر دیا ہے جس کا اطلاق اردو ناول پر بھی ہوتا ہے۔ مجھے تعجب ہے کہ ترقی پسندوں نے میخائیل باختن کا ذکر جوش و خروش سے کیوں نہیں کیا۔ باختن کی تحریریں اگرچہ بیش تر اس صدی کے نصف اول ہی میں لکھی گئی تھیں، لیکن انگریزی میں ان کا ترجمہ اور ناول کے فنی نظریات پر ان کا اطلاق حالیہ واقعہ ہے۔ باختن کے بعض نظریات میں خصوصاً لسانیات پر اس کی کتابوں میں جدلیاتی مادیت کے لئے بھی گنجائش نکل آتی ہے، اور غالباً اس نے روس کے سرکاری مارکسزم سے علانیہ قطع تعلق بھی نہیں کیا۔ اس کے باوجود بھی ہمارے ترقی پسند اس سے ناواقف رہنا چاہیں، تو اس کا مطلب میرے سمجھ میں یہی آتا ہے کہ اسٹالن ازم کے

ایک تنگ اور محدود تصور کے سوا ان کے ہاں کسی چیز کی گنجائش نہیں۔ اور پھر بھی مچلے ہیں کہ زخم جگر دیکھیں گے۔ باختن ہی نہیں، توماشیوسکی اور روسی ہیئت پرستوں کی تحریریں جوں جوں انگریزی میں آتی گئی ہیں، ناول اور بیانیے کے مباحث کا رخ ہی بدل گیا ہے۔ ان کے تصورات کی اہمیت کا اندازہ کرنے کے لئے FABULA اور SJUZET کی دو اصطلاحوں کی افادیت ہی کو دیکھیے۔ FABULA کہانی یا اصل قصہ ہے، عین اسی طرح کہ جس طرح وہ زماں و مکاں کی حقیقت میں عمل پذیر ہوا ہوتا۔ جب کہ SJUZET بیانیہ کا متن ہے جس میں قصے کی نمائندگی اس تمام ترتیب و ترمیم، کاٹ چھانٹ، انتخاب اور تنسیخ کے بعد کی گئی ہے جو قصے کو متن بنانے کے عمل کا حصہ ہیں۔ FABULA کا ترجمہ سیمور چیٹ مین نے STORY، اور SJUZET کا ترجمہ DISCOURSE کیا ہے، جب کہ اردو میں شمس الرحمن فاروقی نے FABULA کے لئے پوری کہانی، اور SJUZET کے لئے نفس مطلب کی تراکیب استعمال کی ہیں۔ اردو ناول کے نقاد، چاہے وہ علی عباس حسینی ہوں یا ڈاکٹر احسن فاروقی، اپنا زیادہ تر وقت کردار اور پلاٹ کی داد و تحسین پر صرف کرتے ہیں۔ وہ SJUZET کی طرف آتے ہی نہیں کہ بیانیہ کے اس ہنر کی تعبیر و تفہیم کریں جس سے کام لیتے ہوئے کہانی کار نے واقعات کو ایک خاص ترتیب دی ہے اور اس میں اپنے تئیں کوئی معنویت تجویز کی ہے۔ اسی لئے مجھے اردو ناول پر لکھی جانے والی بیش تر تنقید ادھوری معلوم ہوتی ہے کیوں کہ وہ سکے کے ایک ہی رخ پر نظریں گاڑے رہتی ہے۔

باختن کے تصورات میں ناول کی زبان کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ ناول کو وہ ایک لسانیاتی نظام قرار دیتا ہے جس میں اشکال مکالے کی حالت میں ہیں۔ اور یہ حالت مکالمہ گویا وہ مرکز ہے جس میں ناول کی جان ہے۔ باختن کے نزدیک ہر اصلی AUTHENTIC ناول ایک مکالماتی نظام ہے جو مختلف "زبانوں" اسالیب اور شعور کی ان امیجز سے بنا ہوا ہے جو ٹھوس ہیں اور جنہیں زبان سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ناول میں زبان صرف نمائندگی ہی نہیں کر رہی ہے بلکہ خود ہی نمائندگی کا موضوع بھی ہے، اور اسی لئے ناول کا DISCOURSE اپنی ہی تنقید کرتا رہتا ہے۔ ناول کے مخصوص DISCOURSE کا ذکر اس لئے اہم ہے کہ اسی سے ناول کے امکانات ظاہر ہو سکتے ہیں۔ ناول کی صنف نسبتاً نئی ہے،، مگر باختن کا کہنا ہے کہ ناول کے باقاعدہ ورود سے پہلے متنوع اصناف کا ایک پورا ذخیرہ موجود ہے جو دوسرے کے کلام اور زبان کی نقالی، عکاسی، استہزاء، اور نمائندگی کر رہے تھے اور انہوں نے ناول کی آمد سے پہلے ہی اس کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔ یوں NOVELISTIC DISCOURSE کی پوری ایک ماقبل تاریخ PRE-HISTORY موجود ہے جو صدیوں ہی نہیں ہزاروں برس پرانی ہے۔ اور ناول کی صنف پختہ ہوئی تو عوامی گفتگو پر مبنی اصناف میں پختہ ہو گئی جو زبان اور تہذیب کی سرحد کے

قریب پروان چڑھ رہی تھیں، اور اس DISCQURSE میں زبان، قبیلوں، تہذیبوں کی قدیمی کشمکش کی بازگشت موجود ہے۔ اس حساب سے دیکھا جائے تو میرے خیال میں جس کتاب میں اردو ناول کا DISCOURSE واضح طور پر قائم ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور جسے صحیح معنوں میں اردو ناول کا نقش اولیں کہا جا سکتا ہے، وہ سید انشاء اللہ خان انشاء کی "دریائے لطافت" ہے۔ عوام الناس کی گفتگو کے نمونے اور وہ عنصر بھی جسے باختن PARODIC- TRAVESTYING MIMICRY کہتا ہے۔ پھر متن کی فارسی اور مثالی نمونوں کی عوامی گفتگو یعنی اردو کے درمیان ایک تناؤ کی سی کیفیت ہے، جس کو مصنف نے ہنسنے ہنسانے کے لیے استعمال کیا ہے، مگر جو تہذیبی (عوام / خواص) اور لسانی (فارسی / اردو) کشمکش سے مملو ہے۔ ناول کا نظریہ ساز ہونے کے ساتھ ساتھ باختن علم لسان کا عالم تھا، اس لیے اس بات پر چنداں تعجب نہ ہو تا کہ ناول کا DISCOURSE جس کتاب میں لتنے واضح طور پر قائم ہوتا ہوا نظر آرہا ہے وہ قواعد زبان کی کتاب ہے۔ اس کتاب کی اہمیت کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ "توبتہ النصوح" کے کلیم نے اپنے چھوٹے بھائی کے سامنے اس کتاب کو خریدا تھا۔ اور یہ ان کتابوں میں سے ایک تھی جو نصوح نے قابل اعتراض سمجھ کر جلا دی تھیں۔ اگر یہ ایسی HUMANIST کتاب نہ ہوتی تو پھر نصوح کے ہاتھوں کیوں پھونکی جاتی؟

"دریائے لطافت" میں وہ دونوں عناصر بیک وقت مل جاتے ہیں جن کو باختن نے ناول کے DISCOURSE کے لئے کلیدی اور فیصلہ کن قرار دیا ہے، ایک تو ہنسی اور دوسرے کثیر اللسانی کیفیت جسے اس نے POLYGLOSSIA نام دیا ہے۔ لفظ خنداں، جسے وہ رابلے RABELAIS اور یورپ کی CARINVALESQUE کے حوالے سے دیکھتا ہے، اس لئے اہمیت کا حامل ہے کہ

(IT) INTRODUCES THE PERMANENT CORRECTIVE OF LAUGHTER, OF A CRITIQUE ON THE ONE-SIDED SERIOUSENESS OF THE LOFTY DIRECT WORD, THE CORRECTIVE OF REALITY THAT IS ALWAYS RICHER, MORE INDIVIDUAL AND MOST IMPORTANTLY TOO CONTRADICTORY AND HETEROGLOT TO BE FITTED INTO A HIGH AND STRAIGHTFORWARD GENRE

ناول کے متن میں شامل دوسرے کے الفاظ، یعنی مکالمات اور REPORTED

SPEECH کے حوالے سے باختن ناول کی زبان کی خصوصیت کی نشان دہی کرتے ہوئے، دوستو ئیفسکی کی شعریات پر اپنی کتاب میں لکھتا ہے

THE POSSIBILITY OF EMPLOYING ON THE PLANE OF A SINGLE WORK DISCOURSES OF VARIOUS TYPES, WITH ALL THEIR EXPRESSIVE CAPACITIES INTACT, WITHOUT REDUCING THEM TO A SINGLE, COMMON DENOMINATOR - THIS IS ONE OF THE MOST FUNDAMENTAL CHARACTERISTICSI OF PROSE HEREIN LIES THE PROFOUND DISTINCTION BETWEEN PROSE STYLE AND POETIC STYLE - FOR THE PROSE ARTIST THE WORLD IS FULL OF OTHER PEOPLES WORDS AMONG WHICH HE MUST ORIENT HIMSELF AND WHOSE SPEECH CHARACTERISTICS HE MUST BE ABLE TO PERCEIVE WITH A VERY KEEN EAR HE MUST INTRODUCE THEM INTO THE PLANE OF HIS OWN DISCOURSE BUT IN SUCH A WAY THAT THE PLANE IS NOT DESTROYED HE WORKS WITH A VERY RICH VERBAL PALETTE

زبان کے استعمال کا یہ فرق ناول کے بارے میں باختن کے اہم ترین تصورات کی بنیاد ہے۔ اسی کی بناء پر باختن، رزمیہ، غنائیہ اور المیہ جیسی، مستند CANONIZED اصناف سے ماخوذ اسلوبیات کو ناول کے لئے موزوں نہیں سمجھتا۔ وہ ان اصناف کو MONOLOGIC قرار دیتا ہے کیوں کہ ان میں اسلوب یکساں رہتا ہے اور ایک ہی WORLD VIEW اظہار پاتا ہے۔ اگر متن میں ایک سے زیادہ متکلمین بھی موجود ہیں (جیسے مثنویوں میں) تب بھی یکسانیت اور توافق کو برقرار رکھا جاتا ہے۔ یہ یکسانیت اسلوبیاتی ہی نہیں بلکہ آئیڈیالوجی کی بھی ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف ناول فی الاصل مکالماتی DIALOGIC ہے (باختن نے اس کے لئے POLYPHONIC کے الفاظ بھی استعمال کئے ہیں) کیوں کہ اس میں تحریری زبان کے ساتھ ساتھ عوامی گفتگو بھی در آتی ہے، مصنف کی اپنی زبان کے ساتھ ساتھ کرداروں کی زبان بولی ٹھولی، روزمرہ اور زبان کی دوسری صورتیں بھی DISCOURSE کو قائم کرنے میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں، کیوں کہ یہ زبان صرف نمائندگی کا مقصد پورا نہیں کر رہی بلکہ بذات خود بھی نمائندگی کا موضوع ہے۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے محولہ بالا اقتباس میں جن نثری اصناف کو ناول کا پیش رو بتایا تھا ـــ مضامین، سفرنامے، انشائیے، ڈائری، آپ بیتی اور مکاتیب ـــ ان سب میں مصنف کی واحد اور یک لہجہ آواز حاوی ہے۔ ان میں اسلوب کی CONSISTENCY اور دنیا کے بارے میں ایک نقطہ نظر حاوی رہتا ہے کیوں کہ یہ سب MONOLOGIC اصناف ہیں۔ ان کی نوعیت و ماہیت ناول کی طرح مکالماتی نہیں ہے۔ ان اصناف میں اسلوب اور

بیان لازمی طور پر مصنف کی آئیڈیالوجی کے تابع ہیں، جب کہ ناول کے لئے زبان کا مکالماتی امکان لازمی ہے۔ ناول کی روایت اس قسم کی TOTALITARIAN اور MONOLOGIC آئیڈیالوجی سے نجات دلاتی ہے جو باختن کے زمانے کے روس میں قائم تھی اور اردو تنقید میں آج تک قائم چلی آرہی ہے۔

بطور ایک صنف ادب مغرب میں ناول کے ارتقاء کو باختن نے MONOLOGIC اور مکالماتی DIALOGIC یا HETEROGLOT کا نام بھی دیا گیا۔ یہ دونوں متوازی لکیریں انیسوی صدی پر آکر ایک ہو گئیں، مگر HETEROGLOT رجحان حاوی ہے۔ باختن کے شارحین کے بقول، یہ HETEROGLOT رجحان، خود آگہی کے بڑھتے احساس کو اپنے اندر سمو سکتا ہے، اور چوں کہ اس میں دوسروں پر بھی توجہ کا احتمال موجود تھا، اس لئے یہ ذات کی گہرائی میں بھی اتر سکتا ہے۔ بہرچند کہ دونوں رجحانات کے درمیان یہ قطبین کا سا انداز مغربی ناول کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے، مگر اس میں ایک عمومی نکتہ ایسا بھی ہے جو ناول کی صنف ہی سے وابستہ ہے اور اس کا اطلاق ہر اس ادبی روایت پر کم و بیش ہو سکتا ہے جہاں ناول لکھا جارہا ہے۔ اردو ناول کی ارتقائی تاریخ میں اس مقام کی اہمیت ہے جب HETEROGLOT رجحان حاوی ہوگیا اور MONOGLOT رجحان دب گیا۔ نذیر احمد کے "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" میں مصنف کی AUTHORIAL VOICE ناول کے تمام DISCOURSE پر حاوی ہے اور کرداروں کی گفتگو اس کے تابع ہے۔ توبۃ النصوح" اور "ابن الوقت" میں مصنف کے نقطہ نظر کے مخالف زاویے بھی کرداروں میں کارفرما نظر آتے ہیں، اور مصنف کا اسلوب اور آئیڈیالوجی، واحد ممکنہ نقطہ نظر نہیں معلوم ہوتا۔ ناول کا سارا عمل مصنف کے نقطہ نظر کے گرد بنایا گیا ہے، مگر نصوح کے ساتھ کلیم اور حجۃ الاسلام کے ساتھ ابن الوقت کا مکالماتی (بلکہ ایک حد تک جدلیاتی) ارتباط بھی یہ ظاہر کررہا ہے کہ ایک ہی متن میں مختلف WORLD VIEWS کے تفاعل سے ناول کا DISCOURSE قائم ہورہا ہے۔ اسی MONOLOGIC انداز کی وجہ سے حالی کی مجالس النساء آج ہمارے لئے بے لطفی کا موجب ہوگئی ہے اور امراؤ جان ادا HETEROGLOT ہونے کے باعث دل چسپی سے پڑھی جاتی ہے۔ مصنف کا نقطہ نظر اور WORLD VIEW جب آئیڈیالوجی بن کر حاوی ہوجائیں تو ایک بار پھر ناول کا مکالماتی امکان، اور ایک ہی متن میں مختلف نقطہ ہائے نظر اور مختلف اسالیب کی موجودگی مفقود ہو سکتی ہے۔ کرشن چندر کو ہمارے ترقی پسند نقاد ابھی بہت بڑا افسانہ نگار و ناول نگار مانتے ہیں لیکن وہ اس مرض کا اس بری طرح شکار ہوتے ہیں کہ چاہے وہ دادر پل کے بچوں پر لکھ رہے ہو یا ہانگ کانگ کی حسینہ پر یا گدھے کی سرگزشت بیان کررہے ہوں، ان کے اسلوب و بیان

ایک ہموار یکسانیت سی آجاتی ہے جو ان کی آئیڈیالوجی کی دین ہے کیوں کہ وہ اس آئیڈیالوجی کو حرف آخر اور حقیقت کا مکمل ترجمان سمجھتے ہیں، اور اس کے متضاد یا مخالف نظریات کو مکالمے میں شامل نہیں کر سکتے ۔ یہ آئیڈیالوجی کا جبر ہے، جو مصنف کی AUTHORIAL VOICE کو MONOLOGIC انداز میں واحد آواز سمجھنے اور اسی طور برتنے کا نتیجہ ہے، وہی واحد آواز جو ہم انشائیے، سفرنامے، ڈائری اور آپ بیتی میں سنتے ہیں ۔ جب مصنف شیخ سدو بن کر نفس مطلب پر سوار ہے اور مینڈوا دبا رکھا ہے جو بولے سو میری آواز میں بولے، تو ناول کے بجائے آئیڈیالوجی کا پرچار کرنے والے کتابچے ہی سامنے آئیں گے ۔

ناول میں زبان کے خلاقانہ استعمال کے بارے میں باختن کے خیالات پیچیدہ بھی ہیں اور تفصیل طلب بھی ۔ بعض مقامات پر دوسرے ہئیت پرست نقادوں کے خیالات کی روشنی میں ان کا از سر نو جائزہ لینے اور تنقیدی مباحث کو RE-FORMULATE کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے ۔ تاہم میں نے ان نظریات کا ابتدائی خاکہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے جو ناول کے آغاز و ابتداء سے براہ راست متعلق ہیں اور زبان کے استعمال کی بنیاد پر یہ شناخت کرنے میں ہماری مدد کر سکتے ہیں کہ ناول کو کیسے شناخت کیا جائے ۔ باختن کے نظریات کے سیاق و سباق کو پوری طرح واضح کیے بغیر دہرانے کا خطرہ اس لئے مول لیا ہے کہ اردو ناول کی روایت کی تنقیدی تاریخ کا جائزہ لیتے ہوئے ہمارے پاس کوئی معیار یا ضابطہ ایسا موجود نہیں ہے کہ جو یہ دو ٹوک فیصلہ کرنے میں مدد دے کہ یہ ناول ہے یا نہیں ۔ ایسے معیار کو متعین کرنے کی سعی کیے بغیر ہمارے نقاد جو معیار استعمال کرتے آئے ہیں، وہ مضحکہ خیز حد تک OVERSIMPLIFIED ہیں ۔ چناں چہ نقاد حضرات نے اس بات پر بڑا زور دیا ہے کہ ناول میں گوشت پوست کے، زندہ اور جیتے جاگتے کردار ہوتے ہیں، جب کہ داستانوں میں سب خیالی کرشمے ہیں ۔ اس اعتراض کی بنیاد ہی غلط ہے ۔ ناول بھی فی الواقع ایک کتاب ہے، اور کسی واضح زماں و مکاں میں موجود ایک متعینت TEXTUALITY ہونے کے باوجود کاغذی ٹوپی ہے، اس لئے گوشت پوست کے کرداروں کا سوال ہی نہیں ہوتا ۔ اور یوں بھی ایسی باتیں سنجیدہ تنقیدی DISCOURSE کے بجائے قصائی کی دکان پر (یا اردو نقادوں کے بارے میں میری ان تحریروں میں) ہی مناسب لگتی ہیں ۔ مزید براں، یہ تفریق کوئی CONTRA-DISTINCTION نہیں بنتی، اور اس کو وجہ تفریق بنانے کی کوشش بھی بنیادی طور پر غلط ہے ۔ اپنی کتاب "بیسویں صدی میں اردو ناول" میں ڈاکٹر یوسف سرمست نے داستانوں کے نقطہ عروج کو آخری عہد قرار دے کر لکھا ہے کہ حقیقت نگاری کا ایک رجحان پیدا ہوگیا تھا، اس لئے کہ "داستان نگار محسوس کر رہے تھے کہ داستانوں کو کذب صریح اور سرا جھوٹ نہ ہونا چاہیئے" اور وہ حقیقت نگاری کے اس رجحان کو ناول کا آغاز سمجھتے ہیں ۔ ایسا معلو

ہوتا ہے کہ واقعیت یا حقیقت کو نقادوں نے لٹمس پیپر بجھ رکھا ہے کہ اس سے مس کر کے دیکھیں، حقیقت کا رنگ نکلا تو ناول، اور حقیقت کا رنگ نہ نکلا تو داستان ۔ ہمارے نقاد اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ داستان میں بھی بہرحال حقیقت کا رنگ موجود ہے ۔ وہ لاکھ خیالی ہو انسانی تجربے کے NORMS اور خیالات کی حد سے تجاوز تو نہیں کرتی، اور نہ یہ کہ ناول میں خیال کا رنگ اڑا ہوتا ہے ۔ دونوں ہی اصناف میں تجربے اور تخیل کا امتزاج ہوتا ہے، اگرچہ تناسب جدا جدا ہو سکتا ہے ۔ پھر یہ یاد رکھنا چاہئے کہ حقیقت نگاری یا واقعیت نگاری کی اصطلاح دراصل REALISM کا ترجمہ ہے اور یہ تصور ہمارے ہاں انگریزی ادب سے آیا ۔ مگر خود انگریزی میں اس اصطلاح کے کیا معنی ہیں؟ واٹ نے ناول کے عروج کی داستان لکھتے ہوئے یہ بتایا ہے کہ اٹھارویں صدی میں اس لفظ کے معنی یکسر بدل گئے، جس طرح ORIGINAL کے معنی بدل گئے ۔ ORIGINAL کو بالکل ہی اچھوتے اور تازہ بہ تازہ کے معنوں میں ہمارے نقاد بھی استعمال کر کے خوش ہوتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ ہماری کلاسیکی شعریات میں یہ کوئی معیار سخن نہ تھا، اور انگریزی میں بھی اس کے معنی "پہلے سے موجود" کے تھے ۔ اسی طرح REALISM کے اصلی بلکہ " اوریجنل" معنی تھے آفاقی مجردات کی حقیقت پر ایمان A BELIEF IN THE REALITY OF UNIVERSAL اور اس کے موجودہ معنی، جن میں ایک شخص کے حواس خمسہ کے وسیلے سے حقیقت کے ادراک کی شرط جو دیکارت کے فلسفے سے ماخوذ ہے، بعد میں متعین ہوئے ۔ اس لئے حقیقت نگاری کا پھریرا لے کر اڑ چلنے والے نقادوں سے پوچھنے کا سوال تو یہ ہے کون سی حقیقت؟ کہاں کی واقعیت؟

زندگی کی حقیقت اتنی پیچیدہ ہے کہ حقیقت نگاری کے چوکھٹے میں بند نہیں کی جا سکتی ۔ واقعیت اور تخیل، حقیقت اور واہمہ APPEARANCE اور REALITY آئینے اور عکس کا یہ دھوپ چھاؤں کھیل تو ناول کی اساس ہے ۔ زندگی کی بوقلمونی اور سالمیت کو اس طرح حقیقت اور غیر حقیقت کے خانوں میں نہیں بانٹا جا سکتا ۔ اس لئے واقعیت کو واحد معیار بنا کر کسی کتاب کے ناول ہونے یا نہ ہونے کا فیصلہ کرنا کسی طور سودمند نہیں ۔ اس قسم کی سادہ لوحی کے بجائے مجھے باختن کا تصور کہیں زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے ۔ باختن نے " ناول کر دینے " NOVELIZATION کی اصطلاح جس عمل کے لئے استعمال کی ہے، اس کی وضاحت ڈیوڈ لاج نے یوں کی ہے

.THE INFILTRATION AND FERTILIZATION OF THE CANONIC POETIC GENRES BY THE HETEROGLOT, CARNIVALESQUE DISCROUSE OF THE NOVEL CONCEIVED IN ITS BROADEST SENSE.

باختن کی اصطلاح اور یہ تصور مجھے اس لئے مفید معلوم ہوتا ہے کہ " ناول بنتے جانے " کا

یہ عمل اردو میں نظر آتا ہے ۔ سرشار کا "فسانہ آزاد" اس عمل کی نہایت مناسب مثال ہی نہیں ، بلکہ اس تعریف سے اس کتاب کی ہیئت اور اسلوب کی بعض خصوصیات کی تفہیم بھی ممکن ہو جاتی ہے ۔ اس کتاب میں عام گفتگو اور بولی ٹھولی کے مزے ، اور پھکڑ پن کے قریب پہنچتے مذاق کی سبھی نقادوں نے انگشت نمائی کی ہے ، جب کہ باختن کی مدد سے یہ سراغ ملتا ہے کہ اس کتاب میں ناول کا DISCOURSE ان ہی عناصر کے دم قدم سے ابھرتا ہے ۔ سجاد حسین کے "حاجی بغلول" میں سوانح کو سر کے بل کھڑا کر کے ، اور نواب آزاد کے "نوابی دربار" میں خود دربار کے ہی سماجی ادارے کو مضحکہ ، پیروڈی اور نقالی کے ذریعے موجب تنقید بنا کر ناول کا DISCOURSE اہم کیا گیا ہے ۔ اور تو اور یہ تصور نذیر احمد کے سلسلے میں بھی مفید ہے ، جن کے ہاں CARNIVALESQUE مذاق یا پیروڈی اور پھکڑ پن کی گنجائش کم ہی نکلتی ہے ۔ اس کے باوجود ناول میں باختن کے پسندیدہ انداز مزاح کی نہایت عمدہ مثال "فسانہ مبتلا" کے اس سین سے مل سکتی ہے جہاں میر متقی کے اچانک واپس آجانے سے مبتلا کی بزم عیش کے رنگ میں بھنگ پڑ جاتی ہے تو بھانڈ ایک نقل پیش کرتے ہیں ۔ اس میں شعائر مذہبی کے بارے میں جو رویہ رکھا گیا ہے ، وہ توجہ طلب ہے ۔ نذیر احمد کے ناولوں میں عورتوں کے روزمرہ اور محاورات کے بے تکلف استعمال پر نقادوں کی نظر پڑے بغیر نہیں رہ سکتی ۔ مگر اس بات پر توجہ نہیں دی گئی کہ زبان کے اس انداز سے ناول کا لسانی ڈھانچہ کس طرح اٹھایا گیا ہے اور نذیر احمد کی اپنی AUTHORIAL VOICE اس مکالماتی طرز میں بالکل دب جاتی ہے ، اور یہ انداز مصنف کے ناصحانہ اسلوب کو بھی SUBVERT کر کے ناول کا DISCOURSE قائم کر دیتا ہے

اردو میں ناول کے آغاز اور اس دور کے ناولوں کی خصوصیات کی تحسین و تفہیم میں باختن کے تصورات از حد مفید ہیں ، اور ان کے اطلاق سے اردو ناول کے بارے میں ایسی بصیرتیں حاصل ہوتی ہیں جو کسی اور ذریعے سے میسر نہیں ۔ اس لئے اردو ناول کی تنقید کے DISCOURSE میں باختن کے نظریات کا ایک جدلیاتی انجذاب مجھے بہت ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ مگر میں یہ کسی طور نہیں باور کرانا چاہتا کہ باختن ناول کی تنقید کے تمام مسئلوں کا حل ہے ، اور تمام تر مباحث کو صرف اسی کے خیالات کے حوالے سے دیکھنا چاہئے ۔ ایسا کرنا اس مصنف کے ساتھ صریحاً زیادتی ہوگا جو ناول میں آوازوں کی کثرت کا قائل ہے ۔ تاہم باختن کے تصورات کی بعض حدود و شرائط ہیں جن کا لحاظ نہ کرنا مضرت رساں ثابت ہو سکتا ہے ۔ ڈیوڈ لاج نے باختن کی بعض قیود کا ذکر AFTER BAKHTIN میں بطور خاص کیا ہے ۔ مگر وہ موجودہ بحث سے براہ راست متعلق نہیں ۔ میرے ذہن میں دو باتیں آتی ہیں ، ان کا تذکرہ ضروری سمجھتا ہوں ۔ باختن نے مستند (CANONIZED) میں مزاحیہ اسالیب کی

در اندازی کی جو بات کی ہے، تو اصناف کے خواص کی بالکل ہی مختلف طریقے سے تشریح بھی ہو سکتی ہے۔ یونان و روم کی کلاسیکی ادبیات میں اصناف کو اعلا اور ادنیٰ میں تقسیم کیا جاتا تھا، چنانچہ المیہ اعلا صنف تھی جو کرداروں کی ہیروئک زندگی کو ارفع زبان میں پیش کرتی تھی اور طربیہ ادنی صنف تھی جو عوام الناس کی زندگی کو "عامیانہ" زبان میں پیش کرتی تھی۔ ایرخ اوؤر باخ AUERBACH نے اپنی انتہائی اہم کتاب MIMESIS میں دکھایا ہے کہ اصناف کی اس طور تقسیم کو فرو کر کے، عوامی زندگی کو سنجیدگی اور متانت سے ادب کا موضوع بنانے اور عیسوی مذہب کے اعتقادات میں گہرا تعلق تھا، جو معجزاتی ڈراموں سے لے کر دانتے کے طربیہ، خداوندی تک ظاہر ہے۔ باختن اصناف کے امتزاج کی بات تو کرتا ہے، لیکن اس کے ہاں اس کے عوامل و مظاہر اوؤر باخ سے یکسر مختلف ہیں۔ گو کہ دونوں کا موضوع افسانوی ادب ہے۔ باختن کے تنقیدی افکار میں مرکزی اہمیت دوستوئیفسکی کو حاصل ہے، اور اس نے ناول کو POLYPHONIC صنف جو قرار دیا تو اول اول اس کو دوستوئیفسکی کی دریافت سمجھتا رہا، اور کہیں بعد میں اس نتیجے پر پہنچا کہ یہ ناول کی صنفی خصوصیت ہے۔ دوستوئیفسکی کا ہم عصر اور سربرآوردہ افسانہ ساز ٹولسٹوئے بھی ناول کی صنف میں اعلاترین کارکردگی کا معیار ہے۔ دونوں ادیبوں میں اس قدر تفاوت ہے کہ ایک روسی نقاد نے ساری بنی نوع انسان کو دو گروہوں میں تقسیم کر دیا، ایک وہ جو دوستوئیفسکی کے قائل ہیں، اور دوسرے وہ جو ٹولسٹوے کے شیدا ہیں۔ یہ تو ظاہر ہے کہ باختن کا تعلق پہلی قسم کے انسانوں سے تھا۔ لیکن ناول کی صنف دونوں میں سے کسی ایک قسم سے مخصوص نہیں، اور دوستوئیفسکی کی طرح ٹولسٹوئے بھی ناول کے صنفی DISCOURSE کے لئے کم اہم نہیں۔ ناول کا کوئی بھی تنقیدی نظام اس کو سرے سے نظر انداز کر کے ناول کی مکمل طور پر نمائندگی کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ باختن کے ہاں اس خطرے کا اندیشہ نظر آتا ہے۔ تاہم باختن نے دوستوئیفسکی کو ناول کے فن کا مرکز بنایا تو اس کی جو وجہ تلاش کی، وہ بھی قابل غور ہے۔ باختن کے نزدیک انسانی زندگی کے کسی شعبہ میں حرف آخر کہنا ممکن نہیں ہے، اور دوستوئیفسکی کے ناول کی بنیاد اسی نکتے پر ہے۔ اس نے نشان دہی کی ہے کہ "دوستوئیفسکی کے ناول کے انجام پر دنیا میں کوئی حتمی بات وقوع پذیر نہیں ہوتی ہے، دنیا کا آخری لفظ اور دنیا کے بارے میں آخری لفظ ادا نہیں کیا گیا، دنیا کشادہ اور آزاد ہے، ہر چیز مستقبل میں موجود ہے اور ہمیشہ ہوگی۔" دنیا کے آزاد اور کھلے ادھورے پن کا یہ عظیم الشان بوجھ اٹھانے کا یہ امکان ہی ناول کو باختن کی نظروں میں موقر کرتا ہے۔ وین بوتھ BOOTH نے لکھا ہے کہ "وہ واحد ادبی ہئیت جو باختن کے لئے زندگی کی POLYPHONES سے انصاف کر سکتی تھی، وہ ناول ہی ہے۔" باختن نے ناول کی وضعی تعریف کو بھی اسی قدر کشادہ رکھا، چنانچہ یہ کہا گیا کہ باختن ہر اس صورت اظہار کو ناول قرار دے ڈالتا ہے جو کسی ایک ادبی نظام کے اندر رہتے ہوئے

یہ ظاہر کر دے کہ یہ نظام ناقص و ناکافی ہے، طاری کیا ہوا اور اپنی مرضی سے اختیار کیا ہوا ہے۔"
ڈیوڈ لاج نے بھی دیے الفاظ میں شکایت کی ہے کہ ہر وہ چیز جو ترقی پسند، زندگی افروز اور آزادی بخش ہے، اسے باختن ناول کے تصور میں کھپالیتا ہے۔ مگر باختن کا ناول کے ساتھ یہ سلوک، اور یہ بار امانت بھی ناول سے اٹھوالینا، ڈی ایچ لارنس کو بہت پسند آتا، کہ ناول کے بارے میں اس کا تصور بھی اس سے مماثل تھا۔ میرے لئے یہ خیال بھی بہت اہم ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کو ناول سے جو توقعات تھیں، وہ بھی ایسی ہی آفاق گیر تھیں، اس لئے یہ تصور انہیں بھی جی جان سے پسند آتا اور ان کی پسند ناپسند کو اردو ناول کی تاریخ و تنقید میں بہرحال ایک اہمیت ہے جس کی شرائط سے اختلاف ہو سکتا ہے، اساس سے نہیں۔

ناول وقت کی بساط پر کھیلی جانے والی بازی ہے۔ ناول کے تشکیلی عناصر میں وقت گویا جوہر خاص ہے جس سے ناول کا خمیر اٹھا ہے۔ ناول وقت کا اسیر و گرفتار بھی ہے، اور وقت کو اپنے دام میں آپ گرفتار کرنے والا صیاد بھی۔ اردو میں ناول کا ظہور ایک خاص وقت پر ہوا، اور اس وقت کی اپنی کیفیت نے اردو ناول کی تشکیل پر گہرے نقوش مرتسم کیے، اسے اپنے ڈھنگ سے FORMULATE کیا۔ وہ وقت اب اس زمانے کے ناول میں، ہمیشہ کیلئے محفوظ نظر آتا ہے۔ اگرچہ یہ ان ناولوں کی اہم ترین خوبی کسی طرح بھی نہیں۔ اردو میں ناول کا ظہور پوری طرح COINCIDE کرتا ہے انگریزوں کے ہندوستان پر نوآبادیاتی تسلط اور ۱۸۵۷ء کے بعد سے سماجی نظام میں شکست و ریخت کے وسیع عمل کے ساتھ۔ اس بات کو صرف ایک تاریخی حادثہ یا محض ایک اتفاق قرار دینا مشکل ہوگا، بالکل جس طرح ادبی واقعے کو تاریخی واقعات کے ایک ضمنی نتیجے کے طور پر بھی نہیں دیکھا جا سکتا (جس طرح ہمارے بعض ثقہ ترقی پسند حضرات دیکھتے آئے ہیں۔) ناول کا ظہور اور بعد ازاں اس کی بے پناہ مقبولیت ایک CONFLUENCE کی نمائندگی کرتے ہیں جو تاریخ کے ایک مخصوص موڑ پر ایک مخصوص صنف میں قائم ہو گیا۔ صحافت کے فروغ، نثر کی ترقی، قصہ و داستان کی مسلمہ روایت اور اسی نوع کے مختلف گوناگوں مظاہر کے اثرات نے ناول کا DISCOURSE قائم کیا (جس کی قابل احترام ماقبل تاریخ کا سراغ ہمیں باختن کی مدد سے مل سکتا ہے) اور اس طرح قائم و مستحکم ہونے والی صنف نے اس وقت کے ایک اہم تاریخی فریضے کو اپنے منصب کے مطابق نبھایا۔ ۱۸۵۷ء کی کشمکش اور اس کے نتیجے میں برپا ہونے والی سماجی تبدیلیاں ہندوستان میں آئے دن ہونے والی اقتدار کی کشمکش اور حکم رانوں کی الٹ پھیر سے کہیں زیادہ متشدد اور بنیادی تھیں، اس لئے کہ عسکری صاحب کے تجزیے میں، یہ دراصل دو تہذیبوں کی باہمی چپقلش تھی۔ اس چپقلش کا سیاسی طور پر جو بھی نتیجہ برآمد ہوا ہو، اس نے ہندوستانی تہذیب کی خود آگہی یا اس نازک مقام پر ضرب لگائی جہاں یہ تہذیب ایک

فرد کے وجود میں جو پکڑے ہوئے ہوتی ہے، اور در اصل اس پوری تہذیبی بنیاد ہی کو چیلنج کردیا جس پر افراد کا بھی اور قوم کا بھی شناخت نامہ استوار تھا۔ ایسے وقت میں ناول شناخت کی اس جستجو کے لئے موزوں و مناسب ترین وسیلہ اظہار بن گیا جو شخصی اور قومی، دونوں سطحوں پر جاری تھی ناول میں ایسے مثالی نمونے یا طرز عمل کے ضابطے بلکہ PARADIGMS مہیا کیے جو تہذیبی تغیر کے سیل میں ڈوبتے ہوؤں کو سہارا دے سکیں۔ تنکے کا سہارا ہی سہی۔ ناول چوں کہ آئینہ بکف اور آئینہ بردار صنف ہے، اس لئے فرد کی انفرادیت کو اپیل کرتے ہوئے ایسے ROLE MODELS سامنے لا سکتا ہے جن کے خد و خال میں قارئین کو اپنے کھوئے ہوئے چہرے، پگھلے ہوئے نقوش اپنی جھلک دکھلا سکیں۔ یہ ایک جھلک بھی کس قدر بیش قیمت ہوتی ہے اور کس جو کھم کے بعد نہیں سامنے آتی ہے۔ غزل کے پیچیدہ و نفیس علامتی نظام کے مقابلے میں ایک یہ نئی صنف سامنے آرہی تھی جو انفرادی و شخصی تجربے کو حقیقت کی اساسی بنیاد تسلیم کرنے سے ہی آغاز کار کر رہی تھی۔ امراؤ جان ادا کا ابتدائیہ بار بار دامن دل کو کھینچتا ہے۔ ایک پرچھائیں چلمنوں کے پیچھے سے ابھر کر شخصیت بنا چاہ رہی ہے۔ اس کی آواز گہری اور صاف ہے ۔۔۔ آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی۔ آوارگی کی اس سیر کی بطور ماجرا اپنی اہمیت ہے، اور اس میں حال دل زار بھی ہے۔ امراؤ جان ادا ناول کے طور پر مجھے اس لئے بہت آسیبی معلوم ہوتی ہے کہ وہ وقت کے " پر ہول سناٹے " میں ایک دبی دبی چیخ معلوم ہوتی ہے، ایسی چیخ جو سسکیوں میں گھٹ کر رہ گئی ہے، اپنے شخصی تجربے کی اسیر ایک آزاد روح کا بگولے کیطرح بے تابانہ رقص جنوں، جو اس آئینہ خانے میں عکس در عکس جاری رہتا ہے، اس وقت کے ختم ہونے کے بعد بھی ختم نہیں ہوا۔

" امراؤ جان ادا " میں یہ پہلو اشاراتی یا SUBTLE طریقے سے موجود ہے، اس لئے بالعموم نقادوں نے اس کی طرف توجہ نہیں دی۔ اس دور کے ناول نگاروں میں یہ کیفیت اتنے واشگاف انداز میں موجود ہے کہ بعض مرتبہ ان کے ناولوں میں، ہماری ملاقات سب سے پہلے اسی مسئلے سے ہوتی ہے۔ نذیر احمد نے مراۃ العروس میں مسلمان عورتوں کے لئے دو نمونے پیش کئے ایک منفی اور ایک مثبت، اصغری کا کردار ایسا کہ اس کو مثال سمجھ کر اس کا اتباع کیا جائے اور اکبری کا کردار ایسا کہ اس سے گریز کیا جائے۔ سرشار کا آزاد تو شاید اس عہد کا گم شدہ ضمیر ہے کہ روم کی لڑائی کا فاتح بننا چاہتا ہے اور طبیعت ایسی تماشا پسند واقع ہوئی ہے کہ سیر و عاشقی ہر قدم پر دامن گیر ہوتی ہے۔ میاں آزاد اور ان کے ساتھ پیش آنے والے واقعات، ایسی ہی سچویشنز ہیں جن سے پڑھنے والے IDENTIFY کر سکتے ہیں، اور پڑھنے والوں کو ایسی کیفیات کا نمونہ فراہم کرتے ہیں کہ جن سے وہ اپنی شخصی زندگی میں، گزر سکتے ہیں۔ قارئین کے سامنے ایسے نمونے پیش کرنے کا عمل جو شناخت کے بحران سے نکلنے میں ممد و معاون ثابت ہو سکیں، شرر کے ہاں اور بھی واضح ہے۔ شرر نے ایسے نمونے تاریخ سے حاصل کرنے کا اہتمام کیا۔ قارئین کے ایک بڑے طبقے

کے لئے شرر کے ناولوں کا تاریخی ڈھانچہ اس لئے معنی خیز تھا کہ مسلمان خاص طور ۱۸۵۷ء کے بعد اپنی شناخت کے لئے اپنے تاریخی ماضی کو مستند ترین حوالہ سمجھ رہے تھے۔ ناول میں ایسے مثالی نمونوں کی تصویر کشی کے عمل کی ایک عجیب صورت رسوا کے "شریف زادہ" میں سامنے آتی ہے۔ رسوا نے یہاں ناول کو واضح طور پر ایک آئیڈیل کی سوانح عمری کا ہیئتی پیکر دیا ہے۔ ہمارے نقادوں کا متفقہ فیصلہ یہ ہے کہ "شریف زادہ" سوانحی ماڈل سے زیادہ وفادار ہے۔ امراؤ جان ادا تو قابل تقلید مثال نہیں بن سکتی تھی۔ مرزا عابد حسین شریف زادے ہونے کے ناتے اسی مثالیت پسندی کے مرض کا شکار ہیں جو اکبری، نصوح اور حجتہ الاسلام نہیں، اور اس وجہ سے اس دور کے اردو ناول کے عین مطابق معلوم ہوتے ہیں۔ بلکہ مجھے تو کبھی کبھی یہ خیال آتا ہے کہ "شریف زادہ اس دور کے اردو ناول کے NORMS کے معیار کے مطابق ہے، جب کہ امراؤ جان ادا ان NORMS سے باہر ہے اور EXCEPTION ہے۔

یہ ایک الگ اور بجائے خود دلچسپ مطالعے کا موضوع بن سکتا ہے کہ شناخت کے اس بحران سے نکلنے کے لئے اس عہد کے ناول نے آخر کیسے کیسے نمونے بہم کیے جن سے کہ قارئین IDENTIFY کر سکیں، اور IDENTIFICATION کے اس عمل کے ذریعے سے گم شدہ شناخت (IDENTITY) حاصل کر سکیں۔ نیز یہ کہ ان مثالی نمونوں کی سماجی و فلسفیانہ قدر و قیمت کیا تھی اور اب کیا ہے۔ تاہم مجھے اس پوری گفتگو کے محض ادبی رخ سے سروکار ہے کہ ایسے نمونے آخر ناول سے ہی کیوں کر بن پڑے؟ میرے خیال میں ایسے نمونے فراہم کرنا ناول کا صنفی وصف ہے، اس صنف کی امتیازی خصوصیت ہے، اس خصوصیت کے بروئے کار آنے کی ضرورت اس وقت کے اردو معاشرے کو تھی، اس لئے ناول کے واسطے فضا ساز گار ہو گئی اور ناول کو فروغ ملا۔ ایسے نمونوں کی پیشکش سے ناول میں قصے پن کا استحکام اور SJUZET کا ارتقاء وابستہ ہے۔ نذیر احمد کے "مراۃ العروس" کی غایت تصنیف ہی ایسے نمونے کو تیار کرنا تھا۔ "مراۃ العروس" کے دیباچے میں نذیر احمد نے کتاب کے سلسلہ تالیف کا نقشہ اس طرح کھینچا ہے۔

"مجھ کو ایسی کتاب کی جستجو ہوئی جو اخلاق و نصائح سے بھری ہوئی ہو اور ان معاملات میں جو عورتوں کی زندگی میں پیش آتے ہیں اور عورتیں اپنے توہمات اور جہالت اور کجرائی کی وجہ سے ہمیشہ ان میں مبتلائے رنج و مصیبت رہا کرتی ہیں، ان کے خیالات کی اصلاح اور ان کی عادات کی تہذیب کرے۔ اور کسی دلچسپ پیرائے میں ہو جس سے ان کا دل نہ اکتائے، طبیعت نہ گھبرائے۔ مگر تمام کتاب خانہ چھان مارا، ایسی کتاب کا پتہ نہ ملا پر نہ ملا۔ تب میں نے اس قصے کا منصوبہ باندھا۔"

نذیر احمد نے اپنے طریقہ کار کی وضاحت "مراۃ العروس" کے آخری جملے میں بھی کر دی

ہے:

"کہنے کو قصہ اور حکایت لیکن حقیقت میں نصیحت اور ہدایت"

اس کتاب کی افادیت اور اس سے قائم ہونے والے طرز نو کا احساس سب سے پہلے انگریز افسران کو ہوا، جنہوں نے اسے انعام و اکرام سے نواز کر ایک وسیع تر طبقۂ قارئین تک پہنچایا۔ یہ بات غور طلب ہے کہ ان انگریز افسروں نے اس کتاب کے کن عناصر کی وجہ سے اسے اس قدر مفید گردانا۔ کیمپس صاحب (جناب معالی انتساب افضل العلماء کیمپس صاحب بہادر، ڈائرکٹر آف پبلک انسٹرکشن، ممالک شمال و مغرب) کا خیال ہے کہ یہ کتاب نہایت دل چسپ اور اس ملک کے لوگوں کے مناسب حال ہے۔ "مناسب حال ہونے کی وضاحت وہ یوں کرتے ہیں کہ "جن اشخاص کا مذکور اس قصے میں ہے۔ وہ پڑھنے والے کو ایسے نظر آتے ہیں کہ گویا ان کی نقل ہو رہی ہے۔ جہاں تک میں جانتا ہوں کسی ہندوستانی مصنف نے اس سے پہلے بجائے لفاظی اور مداح کے بات چیت اور گفت و شنید سے اصل حقیقت کو ایسا ادا نہیں کیا۔"

لطف زبان و بیان کے فائدے کے ساتھ ساتھ اس کتاب کے پڑھنے سے عملی زندگی میں فائدے کا ذکر سر ولیم میور نے بھی کیا ہے

"اس ملک کی عام مروجہ حکایات بے لطف کے مقابلے میں کہ وہ اکثر قابل اعتراض بھی ہیں، اس کتاب کے نہایت عمدہ مضامین سے پڑھنے والوں کو نہ صرف یہ فائدہ حاصل ہو گا کہ سلیس اور فصیح زبان روزمرہ سے واقفیت حاصل ہو، بلکہ امور خانہ داری میں بھی بہت واقفیت پیدا ہو گی اور ممکن نہیں کہ جن لوگوں کو بہ وجہ اپنے مناصب کے لوگوں سے کام پڑتا ہے ان کے لئے پیچیدہ معاملات میں بہ کار آمد نہ ہو۔"

گویا ناول داشتہ بکار آید قسم کی چیز ہے اور اس کی افادیت اس کے اخلاقی مقصد کے تابع ہے۔ ابتداء میں قصہ پن یا جس چیز کو ناول کی ناولیت کہہ لیجئے، وہ بھی اسی افادی مقصد کے تحت تھی، مگر جلد ہی اس کی حدود سے باہر نکلنے لگی۔ "مراۃ العروس" کی بنا کردہ ذیلی روایت میں بھی اس تناؤ کے آثار دیکھے جاسکتے ہیں۔ "بنات النعش" میں افادی مقصد نے قصے پن کو پوری طرح دبا دیا ہے، اور ناول کا SJUZET ادھڑا ادھڑا ہے۔ اس کتاب کے بعد اگلی بار جب نذیر احمد سامنے آتے ہیں تو وہ "توبۃ النصوح" اور "فسانہ مبتلا" ہیں، جہاں افادی مقصد ایک علیحدہ عنصر کے بجائے، مثالی نمونوں کی افسانویت ہی کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس ذیلی روایت کی ایک اور اہم کتاب "افسانہ نادر جہاں" میں بھی اخلاقی مقصد، افسانویت میں گندھا ہوا ہے بلکہ ناول نگار نے وضاحت بھی کر دی ہے کہ جو بھی پند و نصیحت ہے، وہ ناول کے نفس مطلب سے جدا نہیں دیباچے میں لکھا ہے

"اے میری پیاری، ہم وطن بیویو، نیک زنوں کا دل چسپ قصہ جو تمہارے سامنے ہدیے

ے طور پر میں نے پیش کیا ہے اس سے یہ میرا مطلب نہیں کہ میں ایسی اور ویسی تالیف کے قابل ر تعریف کے لائق ہوں یا تمہاری نصیحت اور اپنی فضیلت منظور ہے یا پیر مغاں بن کر کھانے کو سنی ہوں ، بلکہ میری خاص غرض یہ ہے کہ میرے خاوند و مالک نے جیسا مجھے سرفراز اور کنیز وازی فرمائی وہ تم پر بھی ظاہر ہو تاکہ یہ بھی ایک قسم کا شکر میرے نامہ ۔ اعمال میں لکھا جائے اور مداوند عالم اس کے بدلے میں میرا مرتبہ اور بڑھائے ۔ یہ میری ساری عمر کی اپنی بیتی کہانی ہے جو نکسار و محبت کے ساتھ ہاتھ پھیلائے سر جھکائے تمہیں نذر دے رہی ہوں ۔ مانو تو دیوتا نہیں تو پتھر ۔ چاہو اس کا چربہ دل پر اتارو چاہو میرے منہ پر پھینک مارو ۔ اگر کچھ سمجھ کر عمل کیا تو مجھ کو مول لے لیا ۔ تمہارے دل شاد کرنے کو میں نے یہ غم پالا ہے ، تمہیں بلاؤں سے نکلنے کو اپنے تئیں مصیبت میں ڈالا ہے ۔ تمہاری گوخاصی کے لئے اپنا گلا پھنساتی ہوں ۔ تمہیں ٹھنڈا رکھنے کے لئے اپنا دل جلاتی ہوں ۔ ۔ ۔ ۔ "

یہ عجیب و غریب ٹکڑا ہے ۔ ناول نگار نے سبب تالیف بیان کرتے ہوئے وہی اپنے FABULA کے یا جسے ماجرا کہہ لیجئے ، دوسروں کے لئے قابل تقلید یا حامل عبرت نمونے پر زور دیا ہے ، جو اس کتاب تک آتے آتے اردو ناول کا ایک اہم CONVENTION یا رسم بن چکا ہے (اور اس ماجرے کے نمونہ ہونے پر اصرار اس طرح سے کیا ہے کہ یہ آپ بیتی ہے ۔ تاہم یہ بھی ناول کی ایک دیرینہ رسم ہے ، اور اس کتاب کے آپ بیتی کے بجائے ناول ہونے پر گفتگو کی ضرورت ہے) مگر اس رسم کو ادا کرتے کرتے ناول نگار ، کرب تخلیق یا لکھنے کی مشکلات کا اظہار ایسے الفاظ میں کرتا ہے کہ جوزف کونریڈ CONRAD کا وہ جملہ بے اختیار یاد آجاتا ہے " دل میں بے پناہ درد لیے میں ناول لکھتا ہوں تاکہ انگلستان کے لوگوں کو لطف اٹھانے کا موقع دے سکوں " ۔ اس قسم کا فقرہ لکھنے کے لئے کونریڈ کا سافنی شعور اور جگر سوختہ چاہئے ۔ لکھنے والے کو یہاں ناول کی اس قوت شفا کا پختہ یقین ہے کہ اس کے پڑھنے سے بہتوں کا بھلا ہوگا ۔ اس کے باوجود وہ ناول لکھنے کے تکلیف دہ مراحل کا ذکر لازمی سمجھتا ہے ۔ ایسا کیوں ہے ؟ ناول نگار نے آپ بیتی کا شائبہ پیدا کیا ہے ، کیا یہ اہتمام اس کو مستحکم کرنے کے لئے ہے تاکہ پڑھنے والوں کو یہ دھوکا ہو کہ یہ کتاب کسی ایسے قلم کی محنت کا نتیجہ ہے جو رواں نہیں ہے اور اسے کسی آزمودہ کار ادیب کے بجائے ایک گھریلو خاتون نے تھام رکھا ہے ۔ یا پھر اس کے تہہ میں فن کار کا وہ احساس جرم ہے جسے توماس مان MANN نے KUNSTLERSCHULD کا نام دیا ہے تاکہ فن کار کی اس محزونی کا تعین کر سکے کہ وہ ایک ایسی دنیا میں بے مصرف اور شوق فضول میں الجھا ہوا ہے جو اکتا دینے والے مگر مفید کام میں ہمہ وقت مشغول ہے ۔ اس انتہائی جرمن احساس کی خلش اقبال کو بھی تنگ کرتی رہتی تھی کہ جو قومیں کام کر رہی ہیں ، انہیں مذاق سخن نہیں ہے ۔ یعنی مذاق سخن ناکردہ کاری کی دلیل ہے ۔ بہرکیف ، یہ ایک علیحدہ اور طویل مسئلہ ہے ۔ ذکر ہو رہا تھا

"افسانہ نادر جہاں" کے دیباچے کا، جہاں ناول کے پیرائے میں نصیحت سے عمداً گریز کیا گیا ہے۔ اسی چیز پر زور دینے کے لئے آگے چل کر مزید وضاحت کر دی گئی ہے۔

"کسی حصے میں نہ میں نے تمہیں مخاطب بنایا ہے اور نہ خطاب کر کے لکھایا ہے کہ بہن خبردار، تم وہ کام نہ کرنا اور میری بہن، میں قربان، یہ بات ضرور کرنا۔ ہاں، روایں نیکی بدی، عذاب ثواب، خیر شر، اونچ نیچ کی خوبی دکھلادی ہیں نہ تو میرا منہ نصیحت کرنے کے قابل تھا اور نہ کوئی نصیحت کے نام سے سنتا۔ جسے کتاب کا نام دیکھ کر پیار آتا، وہ نصیحت سے بگڑ جاتا۔ سیدھے دل کی ایک آدھ خدا کی نیک بندی ایسی بھی ہوتیں جو نصیحت کے مزے کو کڑوا کسیلا نہ بتائیں، ساری کتاب پڑھ جاتیں۔ میرا مقصود اصلی جو تھا کہ سب پڑھیں یاد رکھیں سنیں، وہ فوت ہو جاتا۔ اس لئے میں نے اپنے باغ میں کڑوے پھل کا درخت نہیں لگایا۔ مزے دار شے کو تھوکنے کے قابل نہیں بنایا۔۔۔۔"

ناول کے منشا کا یہ اہم بیان ظاہر کر رہا ہے کہ ناول نگار کو خطاب کرنے یا نصیحت کرنے کی ضرورت نہیں پڑی اس لئے کہ اخلاقی مقاصد کی تکمیل کے لئے ناول کا SJUZET کافی تھا۔ ناول نگار کو قصے کے بیان سے جو بھی اخلاقی سبق سکھانے ہیں، سب کے سب قصے ہی سے مکمل ہو جاتے ہیں۔ یہ اردو ناول کی بلوغت کا دوسرا مرحلہ ہے۔

قاری سرفراز حسین کے ناول "شاہد رعنا" کے موضوع یعنی ایک طوائف کی سوانح، اور "امراؤ جان ادا" کے موضوع کے مماثلت کا تذکرہ کئی ایک نقادوں نے کیا ہے۔ موضوع کی مماثلت کے باوجود دونوں کی اپروچ میں ایک فرق ہے۔ "شاہد رعنا" مرقع عبرت ہے، اور پڑھنے والوں کو نصیحت کرنے کی غرض سے لکھا گیا ہے (اگرچہ پھر بھی ناصح مصنف کے ہاتھوں سے نکل کر بعض مقامات پر اپنی ایک علیحدہ زندگی اختیار کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے) مگر "امراؤ جان ادا" میں ایسا کوئی اخلاقی مقصد نمایاں نہیں۔ امراؤ جان اخلاق و غیر اخلاق کی قیود سے بالاتر ہو کر اپنی زندگی کے تار و پود میں یوں الجھتی ہوئی نظر آتی ہے کہ ہماری نظر اس کے کردار کے اخلاقی پہلو کے بجائے اس کے وجودی EXISTENTIAL مضمرات پر پڑتی ہے۔ اور یوں امراؤ جان ادا" "شاہد رعنا" سے کہیں زیادہ اخلاقی کتاب ہے۔ یہ اس ناول کی اخلاقیات ہیں جسے اپنے وجود کا جواز مہیا کرنے کے لئے "دیکھو مجھے جو دیدہ عبرت نگاہ ہوں" کا نعرہ لگانے کی ضرورت نہیں رہی بلکہ صرف ایک مخصوص تجربے سے وابستہ ہونے کی شرط کافی ہے۔ ناول کی بلوغت کی یہ اگلی منزل ہے جو اردو ناول کے لئے جلد ہی آگئی۔

اردو ناول کے DISCOURSE میں بالیدگی اور پختگی کی یہی نشانیاں میری سمجھ میں آئی ہیں۔۔۔ ایسے نمونوں کی پیش کش جن سے قارئین اپنے آپ کو IDENTIFY کر کے اخلاقی مقاصد حاصل کر سکیں، پھر ان مثالی نمونوں میں اخلاقی مقصد کا قصے کی پیشکش سے مشروط ہو جانا،

اور پھر اخلاقی مقاصد کا ناول کے فنی مقاصد سے امتزاج کا امکان - یہ اندازہ کہ ناول کا بیانیہ ایک سے FLOW کر کے دوسرے کی طرف رخ کر رہا ہے، اس دور کے ناول میں ایک ارتقائی تسلسل اور صنفی ترقی کے بین ثبوت کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے - تاہم یہ ترقی DEVELOPMENT ناول کے اپنے صنفی تقاضوں کے حوالے سے ہے، اور اس کا امکان ناول ان ابتدائی نمونوں ہی سے موجود تھا جو اردو میں تخلیق کیے گئے، اور ان توقعات سے بھی ظاہر تھا جو ان کی تخلیق سے وابستہ کی گئیں - ناول ایک اہم تہذیبی کردار ادا کر رہا تھا، اور اس کا احساس کسی نہ کسی صورت میں اس دور کے ناول نگاروں کو بھی تھا - مولانا عبدالحلیم شرر نے ناول کے بارے میں ایک مضمون میں جس کا حوالہ ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی دیا ہے، لکھا ہے

"اصل یہ ہے ناول سے زیادہ موثر کوئی پیرایہ کسی مسئلے یا تہذیب کے ذہن نشین کرنے اور لوگوں کو پابند بنا دینے کا ہو سکتا ہی نہیں - ناول کا اسلوب وہ شکر ہے جو ہر کڑوی دوا کے خوش گوار بنانے کے لئے استعمال کی جا سکتی ہے -"

یہ اس دور میں ناول کے منصب کے بارے میں ایک عام خیال معلوم ہوتا ہے - گویا ناول کا قصہ اور دیگر مطالب، نصیحت کی کڑوی گولی کو حلق سے اتارنے کا ذریعہ ہیں - نذیر احمد کے ناولوں پر تقریظ لکھنے والے انگریز صاحب بہادروں کو بھی احساس تھا کہ ناول میں حقیقی زندگی اور سیرت کے جو نمونے پیش کیے جا رہے ہیں، ان سے پڑھنے والوں کو MANIPULATE کیا جاسکتا ہے - (اس کی طرف چوہدری محمد نعیم صاحب نے نذیر احمد پر اپنے مضمون میں اشارہ بھی کیا ہے، اس کا ذکر میں آگے چل کر کروں گا) - یہ ناول کے اس تہذیب ساز کردار کے بجائے COERCIVE کردار پر زور دے رہا ہے - نذیر احمد اور شرر کے ناولوں سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کے کردار کے ان دونوں پہلوؤں میں بال برابر فرق ہے، اس تلوار کی دھار پر چلتے ہوئے ان دنوں ناول نگاروں کے قدم بار بار ڈگمگاتے ہوئے نظر آتے ہیں، مگر یہ اس دور کے ناول کا خاص PREDICAMENT تھا جس سے نبرد آزما ہوئے بغیر ناول لکھنا شاید ممکن نہ ہوتا - یا اس طرح کے ناول لکھنا ممکن نہ ہوتا تھا جس سے نبرد آزما ہوئے بغیر ناول لکھنا شاید ممکن نہ ہوتا - یا اس طرح کے ناول لکھنا ممکن نہ ہوتا جیسے نذیر احمد لکھ رہے تھے - - - اس عہد کے اہم سماجی مسائل پر اور ایک انفرادی نقطہ نظر کے تحت -

ناول کی آئیڈیالوجی کا پوری طرح اندازہ ہو یا نہ ہو، اس عہد کے ناول نگاروں کو ناول کے منصب کا ضرور احساس تھا - اسی مضمون میں آگے چل کر شرر نے لکھا ہے "ناول ہمیں اسلوب زندگی کے جتنے نمونے دکھا چکے ہیں گذشتہ صدہا اور ہزارہا سال کا لٹریچر نہیں دکھا سکا تھا - اور آج کل کے معیار تعلیم کے اعتبار سے بھی سب سے بڑی تعلیم ہے -"

ناول کے تعلیمی یا درسی DIDACTIC پہلو پر زیادہ زور آج ہمارے لئے بے لطفی

کا سبب بنتا ہے۔ مگر اس تعلیمی ضرورت کا اظہار بیش تر "اسلوب زندگی کے نمونے" دکھانے میں ہوا ہے کہ تہذیبی بحران میں مبتلا اس معاشرے کو ایسے نمونوں کی اشد ضرورت تھی جن کو سامنے رکھ کر معیار بنایا جاسکے۔ شرر کے بارے میں ڈاکٹر احسن فاروقی نے لکھا ہے کہ ان سے ناول نگار کی کوئی مخصوص صفت چھو کر بھی نہیں گزری تھی۔" اس کے باوجود شرر کا فقرہ "اسلوب زندگی" ناول کے حوالے سے اپنی جگہ نہایت مکمل ہے اور ذہن کو معاشرے کے MANNERS اور MORALS کی طرف مبذول کردیتا ہے جو لاوینل ٹریلنگ TRILLING کے نقطہ نظر میں ناول کا اصل میدان ہیں (مضمون "MANNERS, MORALS AND THE NOVEL ٹریلنگ نے MANNERS سے مراد معاشرے کا وہ پورا ضابطہ یا طرز عمل کے CODES کا سلسلہ لیا ہے جس کے مطابق معاشرے کے اندر مختلف افراد باہمی طور پر ملتے جلتے بھی ہیں اور میل جول، آپسی برتاؤ کرتے ہیں۔ مگر اس سے زیادہ، کسی مخصوص تہذیب کا وہ حصہ جو اس تہذیب کو متعین اور دوسروں سے مختلف بناتا ہے، جو پوری طرح واضح نہیں ہوتا، اشاروں کنایوں سے معلوم ہوتا ہے۔ اس پورے تہذیبی عمل سے ناول کا تعلق سامنے کی بات ہے کہ اس کی مزید صراحت کی ضرورت نہیں۔ ٹریلنگ بھی APPEARANCE & REALITY کے تفاوت اور ٹکراؤ میں ناول کی صورت تعمیر مضمر ہونے کا ذکر کرکے اپنے مضمون کو گھمنڈ اور خود پسندی SNOBBERY کی طرف موڑ دیتا ہے، جس کے بعض حصے مجھے اس عہد کے اردو ناول کی ایک اور اہم رسم کی شناخت کے لئے توجہ طلب معلوم ہوتے ہیں۔ سروانتیس کے ڈان کیہوٹے سے اپنی بات کا آغاز کرتے ہوئے ٹریلنگ نے خیال ظاہر کیا ہے کہ ناول اس وقت پیدا ہوا جب دولت ایک اہم سماجی عنصر کے طور پر ظاہر ہوئی اس روپے پیسے نے پرانے معاشرے کے مضبوط ڈھانچے کو پگھلا کر رکھ دیا اور ILLUSIONS کا مایا جال پھیلایا۔ اپنے اسی فقرے کی وضاحت کرتے ہوئے ٹریلنگ نے ایک حیرت انگیز جملہ یہ لکھا ہے کہ اس بات کا وہی مطلب ہے کہ یوں کہہ دیا جائے کہ ناول، اسنابری کے جواب میں پیدا ہوا۔

اس عہد کے اردو ناول میں اسنابری بطور ایک رسم کے موجود ہے بلکہ اس کی پیدائش کے لمحے سے اس پر ایک نگراں، فرشتہ، بد کی طرح پر پھیلائے ہوئے ہے۔ باختن نے ناول کے اجزائے ترکیبی میں کارنیوال کی قہقہہ بار، ہنس ہنس کر لوٹ پوٹ ہوتی ہوئی کیفیت کا ذکر کیا تھا، جو اگر VULGARITY ہے اور ناول میں پوری طرح درآئی ہے تو اس کی ضد، اسنابری بھی ناک بھوں چڑھائے، تیوری پر بل ڈالے آغاز کار سے موجود ہے۔ ٹریلنگ نے اسنابری کو فقط طبقاتی احساس تفاخر سے زیادہ پیچیدہ جذبہ بتایا ہے کہ یہ منصب پر تفاخر PRIDE OF FUNCTION کے بغیر درجے پر تفاخر PRIDE IN STATUS ہے۔ اور یہ بے

اطمینان جذبہ ہے، کیوں کہ یہ ہمیشہ یہی سوال پوچھتا رہتا ہے کہ کیا میری جگہ یہیں ہے DO I BELONG ہمہ وقت خود آگاہ، اپنے ہی دفاع پر مامور اور اس شبہے کا مارا ہوا کہ میں اصل حقیقت تو نہیں ہوں مگر کسی طرح حقیقت کو حاصل کر سکتا ہوں۔ ممکن ہے کہ اس ضمن میں لوگوں کو خوجی اور حاجی بغلول کے نام بطور مثال سب سے پہلے یاد آئیں کہ ان دونوں کے ہاں احساس تفاخر کا جذبہ نمایاں ہے۔ مگر یہ احساس تفاخر اس درجہ بڑھا ہوا ہے کہ بجائے خود ایک ILLUSION بن جاتا ہے یہاں تک کہ انہیں اپنی ہیئت کذائی کا احساس نہیں ہونے دیتا۔ احساس تفاخر مضحکہ خیزی حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ نواب سید محمد آزاد نے "نوابی دربار" میں اسنابری پر چوٹ کرتے رہنے کو اپنے ترکش کا ایک تیر بنا رکھا ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں میں بھی یہ جذبہ جابجا نظر آتا ہے۔ "فسانۂ مبتلا" کی غیرت بیگم کا ہریالی کے ساتھ رویہ سراسر اپنی برتری کے احساس سے مملو ہے۔ اسے اپنے درجے پر تفاخر ہے کہ میں بیاہتا بیوی ہوں، حالاں کہ منصب اس سے چھن چکا ہے ۔۔۔ میاں کے دل پر دوسری عورت کا راج ہے، جس کی وجہ سے وہ اپنی پوزیشن کے بارے میں اشتباہ میں پڑ جاتی ہے کہ میری جگہ کہاں ہے۔ تاہم غیرت بیگم کے کردار میں زیادہ گنجائش نہیں۔ احساس تفاخر اور نک چڑھے پن میں تو بتۃ النصوح کا کلیم سب سے آگے ہے۔ نصوح کی کایا کلپ کے بعد اس کے گھر والوں میں سے صرف نعیمہ اور کلیم مزاحمت کرتے ہیں نعیمہ کی مزاحمت کو اس کے مزاج کی ضد کا نتیجہ دکھایا گیا ہے، مگر کلیم کا انکار بڑی حد تک آئیڈیالوجی کے اختلاف پر مبنی ہے۔ کلیم اپنی پوزیشن پر اس مضبوطی سے جما ہوا ہے کہ اسے باقی سارے رویے بالکل غلط معلوم ہوتے ہیں۔ اسے نصوح کا رویہ TRANSGRESSION معلوم ہوتا ہے کہ نصوح ظاہری سماجی رسوم و آداب کی خلاف ورزی کر رہا ہے۔ یہاں تک کہ طبقاتی فرق کو بھی ملحوظ خاطر نہیں رکھا

"بیمار ہو کر اٹھے تھے کوئی بڑا بھاری جلسہ کرتے کہ شہر میں نام ہوتا۔ اٹھے بھی تو اونگھتے ہوئے۔ دو چار مرتبہ میں نے ان کو مسجد میں نماز پڑھتے دیکھا ہے۔ یہ نوری جولاہا تو امام بنتا ہے اور محلے کے سقے حجام کنجڑے مسجد کے مسافر، اس قسم کے لوگ اس کے مقتدی ہوتے ہیں۔ اور ان ہی میں یہ حضرت بھی ہوتے ہیں۔ بھائی میں تو تم سے سچ کہوں یہ دیکھ کر مجھ کو اس قدر شرم آتی ہے کہ میں نے ادھر کا رستہ چلنا چھوڑ دیا۔ اور یہ ملا نے جو خدا کی قدرت ہمارے ابا جان کے ہم نشین بنے ہیں، اس قدر تو ذلیل اوقات ہیں کہ دعوت کے لقموں اور مسجد کی روٹیوں پر تو ان کی گزر ہے مگر مغرور بھی پرلے ہی سرے کے ہوتے ہیں۔ کبھی راہ میں مڈبھیڑ ہو جاتی یہ تو خیر ہے تو مجال نہیں کہ سلام نہ کریں لیکن اتنے بڑے لرے کہ نہ بندگی، نہ آداب، نہ تسلیم، دور ہی سے السلام علیکم کا پتھر کھینچ کر مارتے ہیں۔ ہاتھ یہ نہیں اٹھاتے، سر یہ نہیں جھکاتے، اور اس پر طرہ یہ کہ دس قدم سے مصافحے کو ہاتھ پھیلا کر لپکتے ہیں۔ ؎ درازدستی این کوتہ آستیناں بیں۔"

کلیم اپنے نقطہ نظر کے بارے میں آخر تک کسی شبہے کا شکار نہیں ہوتا۔ کہیں بعد میں جاکر اسے احساس ہوتا ہے کہ جن چیزوں پر اس کی خود اعتمادی قائم تھی، ان کی دنیا میں قدر نہیں۔
"توبتہ النصوح" دراصل مائل بہ اصلاح باپ اور خود مختار اور DECADENT بیٹے کی اناؤں میں کشمکش کی کہانی ہے۔ اپنی جگہ نصوح بھی SNOB ہے، اس حد تک کہ نیکوکاری کی مستقل ادعائیت کے باعث PRIGGISH معلوم ہونے لگتا ہے۔ مگر کیا وہ اپنے نو مسلموں کے سے جوش میں آسودہ حال و مطمئن ہے؟ ناول نگار اپنی دانست میں اس سوال کا جواب دے چکا

نصوح کو تو خیر آج کل کی فیشن ایبل امریکی اصطلاح میں BORN-AGAIN مسلمان کہہ سکتے ہیں۔ اسنابری اور MANNERS نے اصل میں نذیر احمد کے جس ناول کو پوری طرح تشکیل دیا ہے وہ "ابن الوقت" ہے۔ اس ناول پر اب تک بالعموم ہمارے نقادوں نے اس نقطہ نظر سے توجہ دی ہے کہ ابن الوقت کے کردار میں نذیر احمد نے سرسید احمد خان پر تنقید کی ہے یا نہیں، اور یہ کہ نذیر احمد کا علی گڑھ تحریک کے بارے میں رویہ کیا تھا۔ ابن الوقت کے کردار میں سرسید پر نکتہ چینی مضمر ہو یا نہ ہو، بطور ناول اس کتاب کا DISCOURSE کہیں زیادہ پیچیدہ ہے، اور اس میں نذیر احمد نے ایک پورے اسلوب زندگی MANNERS کے انداز اور سماجی قدر و قیمت کے بارے میں سوال اٹھایا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ ہرچند کتاب میں مناظرانہ رنگ بھی آجاتا ہے، مگر دو متضاد نقطہ نظر کے باہمی تفاعل کو ناول کا مرکزی عمل بنایا ہے۔ اس کشمکش کے بارے میں خود نذیر احمد کی جو بھی رائے ہو، اس بات کی اہمیت بھی کچھ کم نہیں کہ انہوں نے ناول کا ڈھانچہ اس سے اخذ کر لیا۔ کلیم پرانی تہذیب کی زوال آمادہ MANNERS کا دلدادہ تھا، جب کہ ابن الوقت نئی اور بدیسی تہذیب کا جویا ہے۔۔ دونوں کی افتاد دراصل سماجی کشمکش ہے۔ اپنے سماج کو مسترد کرکے، انگریزوں کے معاشرے سے ملحق ہونے کے لئے ابن الوقت کے ہاں جو تبدیلی آئی ہے، وہ ہمیں اس کی MANNERS میں تبدیلی کے لحاظ سے دکھائی دیتی ہے۔ ناول نگار نے تیز اسٹروک لگاکر تصویر کشی کھینچی ہے کہ ابن الوقت کے لباس، کھانے پینے، اٹھنے بیٹھنے میں کیا تبدیلیاں آئی ہیں۔ ناول کی چھٹی فصل میں نذیر احمد نے نوبل صاحب کیساتھ میز کرسی پر بیٹھ کر پہلی دفعہ چھری کانٹے سے کھانا کھانے کا احوال لکھا ہے اس میں ناول کا DISCOURSE پوری پختگی کے ساتھ نظر آتا ہے۔ وہی نذیر احمد جو موعظت کو اپنا فریضہ اولین سمجھتے ہیں، نہ صرف شگفتہ انداز میں بلکہ IRONY کا فن کارانہ استعمال کرتے ہوئے پورا منظر تعمیر کرتے ہیں۔ اس وقت موجود مختلف کرداروں کے نقطہ ہائے نظر بھی ہمارے سامنے ہیں۔ نوبل صاحب از روئے مروت چپ ہیں، خدمت گار ایک دوسرے کو کن انکھیوں سے دیکھ رہے ہیں مگر صاحب کے لحاظ سے چپ ہیں، اور بے چارہ ابن الوقت اس

کشمکش میں مبتلا ہے کہ لقمے کو کانٹے سے پرو کر منہ تک کیسے لے جائے۔ ڈاڑھی کو داغ دار ہونے سے کیسے محفوظ رکھے، غرضیکہ چھوٹی بڑی کئی تفصیلات ہیں جن کے تانے بانے سے یہ منظر تخلیق ہوا ہے، اور یہ تمام تفصیلات ابن الوقت کے اختیار کردہ MANNERS سے متعلق ہیں۔ بعد ازاں شہر کے مسلمانوں کو ابن الوقت پر اعتراض ہوتا ہے تو وہ بھی اس کے MANNERS کی بنیاد پر، کہ وہ چھری کانٹے سے کھانا کھاتا ہے، چرٹ پیتا ہے، اس کا لباس انگریزی ہے اور رہن سہن بھی۔ ابن الوقت کا ستارہ گردش میں آتا ہے اور نوبل صاحب کے جانے کے بعد انگریز افسر اس سے ناراض ہو جاتا ہے تو اس ناراضگی میں بھی ابن الوقت کے MANNERS کا عمل دخل ہے۔ ابن الوقت گھوڑے پر سوار سیر کے لئے جارہا ہے کہ اس کی ملاقات کلکٹر بہادر یعنی مسٹر شارپ سے ہو جاتی ہے جو پیادہ پا ہیں۔ اس موقعے پر ابن الوقت کی الجھن کا تعلق بھی MANNERS ہے کہ اسے کس طرح کا برتاؤ کرنا چاہیئے

"ابن الوقت نے اپنی طرف سے بہتری کوشش کی مگر صاحب کلکٹر کسی طرح نہ کھلے، تاہم دل کی کدورت بلکہ بد گمانی بھی ان کی باتوں سے مترشح تھی، ابن الوقت تو اس مزاج کا آدمی نہ تھا کہ بات کو لٹکا رکھے، مگر موقع ہی بونگا آپڑا تھا کہ صاحب کلکٹر پیدل اور یہ سوار۔ اتر نہیں سکتا معذوری ہے، برابر نہیں چل سکتا بے ادبی ہے، آگے نہیں بڑھ سکتا بے تمیزی ہے، پیچھے نہیں ہٹ سکتا بے عزتی ہے، نہ پائے رفتن نہ روئے ماندن۔"

ابن الوقت نے نادانستہ طور پر انگریزی MANNERS کے ضابطوں کی خلاف ورزی کر دی۔ اگلے دن اس سے جواب طلب کیا جاتا ہے، اس میں پہلے نمبر پر یہی اعتراض ہے

"دفعہ ا۔ کل شام کے وقت ایں جناب دریا گنج کی سڑک پر پیادہ چلے آتے تھے۔ ڈپٹی ابن الوقت صاحب گھوڑے پر سوار پیچھے سے ایں جناب کے برابر آکر باتیں کرنے لگے۔ ڈپٹی صاحب سے اس گستاخی کا جواب طلب ہو۔"

بہت کوشش کے باوجود بھی ابن الوقت اس کا جواب دینے سے بچ نہیں سکتا۔ اور اپنے جواب میں، اپنے فعل کی تاویل کے لئے MANNERS کے مختلف ضابطے کا حوالہ ہے۔

"دفعہ ا۔ صاحب کلکٹر بہادر بہ حیثیت منصبی مستحق ادب ہیں جس کے معنی یہ ہیں حکام ماتحت ان کے احکام جائز کی تعمیل کریں اور جس ملاقات کے صاحب کلکٹر بہادر شاکی حیثیت منصبی سے کچھ علاقہ نہیں رکھتی۔ مجھ کو صاحب بہادر غروب آفتاب کے بعد یکایک در کے نکڑ پر ملے اور میں نے جب تک برابر نہیں آگیا، صاحب بہادر کو ہرگز نہیں پہچانا۔ پہچان کے بعد میں نے خلاف شیوہ اہلیت سمجھا کہ بدون صاحب سلامت کیے چلا جاؤں اور صاحب سلامت کے بعد دفع مظنہ اجنبیت کے لئے ایک دو بات کا کرنا بھی ضرور تھا۔ میں اس قدر

معترف اس پر نادم اور اس کی معافی کا خواستگار ہوں۔"

ابن الوقت سے کلکٹر صاحب کی ناراضگی ہیتاں پر تمام تر اس مسئلے سے وابستہ ہے کہ ابن الوقت کے عمل کو MANNERS کے حساب سے گستاخی سمجھا جائے کہ نہیں۔ یعنی دونوں کی کشمکش پوری طرح سے MANNERS کے دائرے میں عمل پیرا ہورہی ہے۔ اس کشمکش کے پوری طرح کھل کر سامنے آنے سے پہلے ہی نذیر احمد نے اس مغائرت کا احساس دلا دیا تھا جو ابن الوقت اور انگریز افسروں کے درمیان موجود تھی

"ابن الوقت نے ملاقات کا ایک نرالا ڈھنگ نکالا کہ جب تک کوئی دوست معرفت نہ کرادے، وہ کسی انگریز سے ملتا ہی نہ تھا۔ اور ملتا بھی تو کس طرح کہ گھوڑا ہے تو گھوڑا اور بگھی ہے تو بگھی دہر برآمدے میں، اردلی دور سے گھوڑے کی ٹاپ سن کر کارڈ کے لئے منتظر کھڑا ہے۔ چند قدم استقبال کر کے کارڈ لے بھاگا ہوا اندر آگیا۔ آگے آگے اردلی پیچھے پیچھے ابن الوقت بیس بوئے تو صاحب خانہ سے برآمد میں مڈبھیڑ ہوئی۔ ورنہ خیر عین کمرے کے دروازے میں اور اگر صاحب خانہ اس میں مضائقہ کریں تو ابن الوقت سوار ہو، یہ جا وہ جا۔ پھر ادب قاعدے کی تو خبر نہیں۔ آنکھیں چار ہوتے ہی ایک ساتھ دونوں کے منہ سے نکلا گڈ مارننگ ہوڈو یوڈو؟ ایک ساتھ ہاتھ بڑھائے۔ مصافحہ ہوا۔ دونوں اندر داخل۔ معلوم نہیں کیا کیا باتیں ہوئیں۔ مگر زور سے ہنسنے کی آواز تو برابر چلی آتی تھی۔ غرض ابن الوقت نے انگریزوں کے ساتھ برتاؤ ہی اس طرح کا شروع کیا کہ اکثر انگریز اس کے ملنے سے پہلو تہی سی کرتے تھے۔ پھر ابن الوقت میں زبان انگریزی کی بھی کوتاہی تھی۔ علاوہ بریں اس کا تعلق تمام تر انگریزوں ہی کے ساتھ تھا۔ ان وجوہ سے اس کو انگریزوں نے اپنی سوسائٹی میں لیا تو سہی مگر کشادہ دلی کے ساتھ نہیں ----" (فصل ۱۲)

ابن الوقت نے انگریزوں کی سی وضع قطع تو اختیار کرلی اور ان سے ان ہی کے انداز میں آگے بڑھ کر متعارف ہونے لگا۔ مگر فی الاصل ہندوستانی ہونے کی وجہ سے اس کے MANNERS میں نقص رہ جاتا تھا، اور وہ انگریزوں کی معاشرت میں پوری طرح گھل مل کر شامل نہیں ہوسکتا تھا، جب کہ ان MANNERS کی وجہ سے وہ ہندوستانی معاشرت اپنے عزیز و اقرباء سے کٹ ہی گیا تھا۔ اس کا سارا المیہ MANNERS کا المیہ ہے۔ بالکل جیسے طرح توبۃ النصوح MORALS کا المیہ ہے۔

ٹریلنگ نے آگے چل کر TOCQUEVILLE کے حوالے سے جمہوری تہذیب کی ایک اور صفت کو "تعیش کی ریاکاری" کا نام دیا ہے کہ چیزوں کا مقصد اچھا اور مفید ہونا نہیں ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ دولت کے تاثر کو دوچند کریں۔ نذیر احمد کا معاشرہ جمہوری تو نہیں تھا، مگر "تعیش کی ریاکاری" کی بہت عمدہ تصویر وہ مرزا ظاہر دار بیگ کے کردار میں کر چکے ہیں، جہاں

اسنابری ریاکاری میں تبدیل ہو گئی ہے، اور کردار کا واحد عمل یہ ہے کہ وہ اپنی اصلیت پر پردہ ڈال کر امارت کا دکھاوا کرتا رہے۔ نذیر احمد کے زمانے سے اب تک اس کردار کو بے حد عروج نصیب ہوا ہے، اور نذیر احمد آج ناول لکھ رہے ہوتے تو اس کردار کو زیادہ اہمیت دینے پر مجبور ہوتے۔ بہر حال ان کے ناول سے ہمیں معاشرے کا ایک اہم کردار اپنی ابتدائی شکل میں مل گیا۔ ٹریلنگ نے لکھا ہے کہ ناول کی خاص صفت یہ ہے کہ ILLUSION کو ریکارڈ کرلے جسے اسنابری خلق کرتی ہے، اور اس حقیقت کو کریدنے کی کوشش کرے، جو ناول کے ASSUMPTION کے مطابق، تمام بناوٹ اور دکھاوے کی تہہ میں پنہاں ہے۔ اگر غور کیا جائے تو ابن الوقت کے قصہ جاتی عمل کا خلاصہ بھی یہی ہے۔ ابن الوقت کی مغربیت وہ ILLUSION ہے جو اسکی اسنابری کا پیدا کیا ہوا ہے (انگریز بننا اسی طرح ابن الوقت کا خناس ہے جس طرح پرانے زمانے کا سورما نائٹ بننا ڈان کیہوتے کا) اور ناول کا عمل ایک ایک کرکے پیاز کے چھلکوں کی طرح وہ پردے ہٹاتا چلا جاتا ہے جن میں اصلیت چھپی ہوئی ہے۔ اگر یہی عمل جاری رہتا تو مادر زاد برہنہ اور بے آسرا ابن الوقت EXPOSE ہو کر رہ جائے گا۔ مگر اس سے پہلے ہی ناول ایک دھچکے کے ساتھ رک جاتا ہے۔

ٹریلنگ نے اپنے مضمون میں اسنابری کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ جاگیرداری معاشرت میں اس کا گزر ممکن نہیں تھا۔ یہ خاص طور پر "بورژوا جمہوری معاشرے" کی پیداوار ہے۔ اس لئے کہ جمہوری معاشرے میں رتبہ یا درجہ اصلی طاقت سے نہیں بلکہ طاقت کی علامتوں TOKENS سے ملتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو پھر ابن الوقت پر آکر نظر ٹھہرتی ہے کہ نوبل صاحب اور ابن الوقت کا باہمی تعلق، ذاتی ہوتے ہوئے بھی طاقت پر مبنی ہے۔ ابن الوقت، نوبل صاحب کو غدر میں باغی سپاہیوں سے چھپا کر رکھتا ہے، مگر غدر کے بعد انگریزوں اور مقامی لوگوں کا تعلق اور بھی زیادہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔۔۔ حالت جنگ کی ایمرجنسی رخصت ہوئی اور اب سیدھا سیدھا حاکم اور رعیت کا معاملہ ہے۔ انگریزوں سے بے تکلفی کے باعث ابن الوقت اپنے ہم وطنوں میں شبہے کی نظر سے دیکھا جانے لگا ہے۔ کیا نذیر احمد یہ ظاہر کر رہے ہیں کہ احسان مندی اور ذاتی دوستی کے باوجود انگریزوں اور ہندوستانیوں کے درمیان ایک پرتکلف سا حجاب اور فاصلہ ہی ممکن ہے، شخصی تعلقات ممکن نہیں؟ ڈاکٹر عزیز کا خالق، ای ایم فورسٹر بھی "پیسج ٹو انڈیا" میں اسی نتیجے پر پہنچا تھا کہ ہندوستانیوں سے بڑھتے ہوئے تعلقات سماجی طور پر انگریزوں کے لئے مشکلات کا باعث ہی بن سکتے ہیں، اس لئے کہ مشرق مشرق ہے اور مغرب مغرب، دونوں دھارے مل نہیں سکتے۔ خود نوبل صاحب کے ذہن میں کیا تھا؟ کیا وہ اپنے آپ کو ہندوستان میں یکہ و تنہا رابنسن کروسو سمجھتا تھا کہ مین فرائیڈے کی جگہ ابن الوقت ہاتھ لگ گیا ہے کہ اس وحشی کو مہذب بنانا اس کا فرض ہے۔ یا وہ اپنے آپ کو انگریز ڈان کیہوتے اور ابن الوقت کو اپنا

ہندوستانی سانچو پانزا بھتا تھا کہ رفارم کے لئے لڑی جانے والی پن چکیوں کی جنگ میں اس کے ساتھ دم چھلے کی طرح لگا رہے گا؟ اس سوال کا جواب معلوم نہیں۔ کیوں کہ فورسٹر نے ناول نگاری کی اعلا تر قوتوں سے کام لے کر ڈاکٹر عزیز کی صورت میں ایک ہندوستانی کا کردار تو تخلیق کر لیا، مگر اس قوت میں کمی کی وجہ سے نذیر احمد نوبل کو صرف ایک ہندوستانی کی نظر سے دیکھ کر رہ گئے، کردار اور انسان کے طور پر نہ دیکھ سکے۔

ابن الوقت کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ اس میں نذیر احمد کے اسلوب کی خامیاں اور خوبیاں دونوں عروج پر ہیں۔ جہاں ناول کا SJUZET اپنی شرائط میں اس قدر مکمل ہے کہ اس آئیڈیالوجیکل مسئلے کو، جو FABULA کی بنیاد ہے، پوری طرح اپنے اندر ابھاگر کر سکتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ یہی مسائل ان مباحثوں کو راہ دیتے ہیں جو کرداروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں مگر قصے کی روانی میں رکاوٹ بننے لگتے ہیں کیوں کہ قصے کے عمل سے علیحدہ معلوم ہوتے ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ ان کا جواز نہیں ہے، کیوں کہ ابن الوقت کی واردات قلبی جس CONFLICT سے عبارت ہے، وہ اس کے سامنے ان اصطلاحوں میں بھی آتی تھی۔ سیاسی اصلاح اور مسلمانوں کی صورت حال سے ابن الوقت کے دل چسپی کا تقاضا یہ تھا کہ وہ ان سارے مسائل سے ان ہی کی اصطلاحوں میں اور براہ راست نبرد آزما ہو۔ تاہم بطور ناول نگار کے نذیر احمد کی مشکل یہ ہے کہ وہ ان مباحث کو بیانیے میں پوری طرح سمونے کا طریقہ نہیں تلاش کر پائے۔ جس کی کمی کا سب سے زیادہ احساس "ابن الوقت" میں ہوتا ہے۔ کتاب کے آخر میں قصے کا عمل حجتہ الاسلام اور ابن الوقت کی گفتگو میں دب کر معدوم ہو جاتا ہے۔ کتاب کے اس اچانک اور کچھ بے ڈھب سے خاتمے کے بارے میں مولوی بشیر الدین احمد نے رائے ظاہر کی ہے کہ "کتاب کے آخری مضمون کے لحاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون ناتمام ہے اور مصنف اور بھی کچھ لکھنا چاہتے تھے جس کو کسی اور وقت پر انحصار کھا اور جو اگر لکھا جاتا تو حصہ دوم کے نام سے موسوم ہوتا۔" بہر حال، وجہ کچھ بھی ہو، نذیر احمد ایک ناول نگار کے طور پر اس سے آگے نہیں جا سکتے تھے۔ وہ ان مسائل کو علمی گفتگو یا مباحثے کے طور پر سامنے لاسکتے تھے مگر قصے کے عمل کے ذریعے اس سے آگے نہیں لے جا سکتے تھے۔ اور پھر ابن الوقت جیسے ناول کا انجام بھلا ممکن ہی کہاں ہے؟ اس قصے کے تسلسل میں تو ہم اب تک جیئے جا رہے ہیں۔ ایک انتہا کے بعد دوسری انتہا آجاتی ہے۔ انجام خدا معلوم کب اور کہاں سامنے آئے گا۔ اور جب سامنے آئے گا تو کیا ہو گا۔

ابن الوقت اور حجتہ الاسلام اس طرح گفتگو کرنے بیٹھے ہیں کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے تمام مسائل کا حل ڈھونڈ کر لائحہ عمل تیار ہی تو کر لیں گے۔ وہ فرقوں کے سوال پر رک جاتے ہیں اور اس مسئلے کو اس آئندہ کے لئے انحصار رکھتے ہیں جو پھر کبھی نہیں آیا۔ اس کے باوجود ابن الوقت اور حجتہ الاسلام کی بحث ہمارے معاشرے میں بھی اور ہماری ذات میں بھی کسی نہ کسی

صورت سے جاری ہے۔ واضح نذیر احمد، ناول نگار نذیر احمد کو پچھاڑ کر کوئی انتہائی اور حتمی نتیجہ FINAL SOLUTION سامنے نہیں لاسکا۔ امکانات کا دروازہ ابھی بند نہیں ہوا۔ کتاب کی یہ صورت دوستوئیفسکی کے ناولوں کی اس خصوصیت کی یاد دلا دیتی ہے جس کی تحسین باختن نے یوں کی ہے

.AT THE END OF DOSTOEVSKY'S NOVELS CONCLUSIVE HAS YET TAKEN PLACE IN THE WORLD. THE ULTIMATE WORD OF THE WORLD AND ABOUT THE WORLD HAS NOT YET BEEN SPOKEN.
THE WORLD IS OPEN AND FREE. EVERYTHING IS STILL IN THE FUTURE AND ALWAYS WILL BE IN THE FUTURE.

اس آخری لفظ کی تلاش نذیر احمد کو ترجمہ قرآن کی طرف لے گئی۔ ناول میں دنیا اور اس کے معاملات کو یوں OPEN-ENDED چھوڑنا ہی تھا، سو نذیر احمد نے بھی کیا۔ اور ابن الوقت اس بھوت کی طرح جس کے دفع کرنے کا عمل پورا نہ ہوا ہو، کتاب کے صفحات سے نکل کر ہم میں شامل ہو گیا ہے، اب اس کے کتنے نام ہیں اور کتنے چہرے۔

بیلنیے کی ان رسومات کے اس جائزے میں، جن سے اس دور کا اردو ناول عبارت ہے، ایک اور اہم رسم کا ذکر بھی لازم ہے، اور وہ ہے، راوی یا بیان کار کا وجود۔ ناول کے ارتقاء کے اس دور میں جو واحد راوی ممکن تھا، وہ مصنف بذات خود ہی ہے، ہمہ بیں و ہمہ داں مصنف جس کو ہر بات پتہ ہے، قصے کی تمام تفصیلات اسکے لئے اظہر من الشمس ہیں، اسلئے صرف وہی قصہ بیان کر سکتا ہے۔ نذیر احمد اپنے ناولوں میں راوی کے طور پر موجود ہیں۔ مگر کہیں بھی اس طرح نہیں کہ قصے پن کا پردہ چاک کر کے ڈاڑھی سمیت جھم سے سامنے آن کھڑے ہوں۔ (ان کی موجودگی کا احساس اگر فزوں تر ہوتا ہے تو وہ کہانی کے اندر گندھے ہوئے ان کے نقطہ نظر کی وجہ سے ہے)۔

"مراۃ العروس" کے پہلے جملے میں مصنف بیان کار کے طور پر موجود ہے "اب تم کو ایک بڑے مزے کا قصہ سناتے ہیں جس سے معلوم ہو جائے گا کہ جہالت اور بے ہنری سے کیا کیا تکلیفیں پہنچتی ہیں۔" مگر قصے کی تفصیلات میں یہ بیان کار آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ یہ بالکل غائب تو نہیں ہوتا، مگر قصے کے بہاؤ کے راستے میں بھی نہیں آتا۔ آٹھویں فصل کے آخری فقرے میں پھر سامنے آتا ہے

"ہم کو اکبری کے اتنے حالات معلوم ہیں کہ اگر ہم ان سب کو لکھنا چاہیں تو ایسی ایسی تین چار کتابیں بنیں۔ مگر اکبری کے حالات پڑھنے سے کبھی تو غصہ آتا ہے اور کبھی طبیعت کڑھتی ہے اس سے اس کے زیادہ حالات لکھنے کو جی نہیں چاہتا۔ اس کی چھوٹی بہن اصغری کا حال کیوں نہ لکھیں کہ بات بات پر پڑھنے والوں اور سننے والوں سب کا جی خوش ہو۔"

تب کہیں جاکر پوری طرح احساس ہوتا ہے کہ باتوں کے انداز میں چلنے والے قصے کے

ہندوستانی سانچو پانزا سمجھتا تھا کہ رفارم کے لئے لڑی جانے والی پن چکیوں کی جنگ میں اس کے ساتھ دم چھلے کی طرح لگا رہے گا؟ اس سوال کا جواب معلوم نہیں۔ کیوں کہ فورسٹر نے ناول نگاری کی اعلا تر قوتوں سے کام لے کر ڈاکٹر عزیز کی صورت میں ایک ہندوستانی کا کردار تو تخلیق کر لیا، مگر اس قوت میں کمی کی وجہ سے نذیر احمد نوبل کو صرف ایک ہندوستانی کی نظر سے دیکھ کر رہ گئے، کردار اور انسان کے طور پر نہ دیکھ سکے۔

ابن الوقت کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ اس میں نذیر احمد کے اسلوب کی خامیاں اور خوبیاں دونوں عروج پر ہیں۔ جہاں ناول کا SJUZET اپنی شرائط میں اس قدر مکمل ہے کہ اس آئیڈیالوجیکل مسئلے کو، جو FABULA کی بنیاد ہے، پوری طرح اپنے اندر اجاگر کر سکتا ہے اسی کے ساتھ ساتھ یہی مسائل ان مباحثوں کو راہ دیتے ہیں جو کرداروں کی زبان سے ادا ہوتے ہیں مگر قصے کی روانی میں رکاوٹ بننے لگتے ہیں کیوں کہ قصے کے عمل سے علیحدہ معلوم ہوتے ہیں۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ ان کا جواز نہیں ہے، کیوں کہ ابن الوقت کی واردات قلبی جس CONFLICT سے عبارت ہے، وہ اس کے سامنے ان اصطلاحوں میں بھی آتی تھی۔ سیاسی اصلاح اور مسلمانوں کی صورت حال سے ابن الوقت کے دل چسپی کا تقاضا یہ تھا کہ وہ ان سارے مسائل سے ان ہی کی اصطلاحوں میں اور براہ راست نبرد آزما ہو۔ تاہم بطور ناول نگار کے نذیر احمد کی مشکل یہ ہے کہ وہ ان مباحث کو بیانیے میں پوری طرح سمونے کا طریقہ نہیں تلاش کر پائے۔ جس کی کمی کا سب سے زیادہ احساس "ابن الوقت" میں ہوتا ہے۔ کتاب کے آخر میں قصے کا عمل حجتہ الاسلام اور ابن الوقت کی گفتگو میں دب کر معدوم ہو جاتا ہے۔ کتاب کے اس اچانک اور کچھ بے ڈھب سے خاتمے کے بارے میں مولوی بشیر الدین احمد نے رائے ظاہر کی ہے کہ "کتاب کے آخری مضمون کے لحاظ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ مضمون ناتمام ہے اور مصنف اور بھی کچھ لکھنا چاہتے تھے جس کو کسی اور وقت پر اٹھار کھا اور جو اگر لکھا جاتا تو حصہ دوم کے نام سے موسوم ہوتا۔" بہر حال، وجہ کچھ بھی ہو، نذیر احمد ایک ناول نگار کے طور پر اس سے آگے نہیں جا سکتے تھے۔ وہ ان مسائل کو علمی گفتگو یا مباحثے کے طور پر سامنے لا سکتے تھے مگر قصے کے عمل کے ذریعے اس سے آگے نہیں لے جا سکتے تھے۔ اور پھر ابن الوقت جیسے ناول کا انجام بھلا ممکن ہی کہاں ہے؟ اس قصے کے تسلسل میں تو ہم اب تک جیتے جا رہے ہیں۔ ایک انتہا کے بعد دوسری انتہا آجاتی ہے۔ انجام خدا معلوم کب اور کہاں سامنے آئے گا۔ اور جب سامنے آئے گا تو کیا ہو گا۔

ابن الوقت اور حجتہ الاسلام اس طرح گفتگو کرنے بیٹھے ہیں کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے تمام مسائل کا حل ڈھونڈ کر لائحہ عمل تیار ہی تو کر لیں گے۔ وہ فرقوں کے سوال پر رک جاتے ہیں اور اس مسئلے کو اس آئندہ کے لئے اٹھا رکھتے ہیں جو پھر کبھی نہیں آیا۔ اس کے باوجود ابن الوقت اور حجتہ الاسلام کی بحث ہمارے معاشرے میں بھی اور ہماری ذات میں بھی کسی نہ کسی

صورت سے جاری ہے ۔ واپنظ نذیر احمد ، ناول نگار نذیر احمد کو پچھاڑ کر کوئی انتہائی اور حتمی نتیجہ FINAL SOLUTION سامنے نہیں لاسکا ۔ امکانات کا دروازہ ابھی بند نہیں ہوا ۔ کتاب کی یہ صورت دوستو ئیفسکی کے ناولوں کی اس خصوصیت کی یاد دلا دیتی ہے جس کی تحسین باختن نے یوں کی ہے:

.AT THE END OF DOSTOEVSKY.S NOVELS CONCLUSIVE HAS YET TAKEN PLACE IN THE WORLD. THE ULTIMATE WORD OF THE WORLD AND ABOUT THE WORLD HAS NOT YET BEEN SPOKEN.
THE WORLD IS OPEN AND FREE. EVERYTHING IS STILL IN THE FUTURE AND ALWAYS WILL BE IN THE FUTURE.

اس آخری لفظ کی تلاش نذیر احمد کو ترجمہ قرآن کی طرف لے گئی ۔ ناول میں دنیا اور اس کے معاملات کو یوں OPEN-ENDED چھوڑنا ہی تھا ، سو نذیر احمد نے یہی کیا ۔ اور ابن الوقت اس بھوت کی طرح جس کے دفع کرنے کا عمل پورا نہ ہوا ہو ، کتاب کے صفحات سے نکل کر ہم میں شامل ہو گیا ہے ، اب اس کے کتنے نام ہیں اور کتنے چہرے ۔

بیلنیے کی ان رسومات کے اس جائزے میں ، جن سے اس دور کا اردو ناول عبارت ہے ، ایک اور اہم رسم کا ذکر بھی لازم ہے ، اور وہ ہے ، راوی یا بیان کار کا وجود ۔ ناول کے ارتقاء کے اس دور میں جو واحد راوی ممکن تھا ، وہ مصنف بذات خود ہی ہے ، ہمہ بیں و ہمہ داں مصنف جس کو ہر بات سچ ہے ، قصے کی تمام تفصیلات اسکے لئے اظہر من الشمس ہیں ، اسلئے صرف وہی قصہ بیان کر سکتا ہے ۔ نذیر احمد اپنے ناولوں میں راوی کے طور پر موجود ہیں ۔ مگر کہیں بھی اس طرح نہیں کہ قصے پن کا پردہ چاک کر کے ڈاڑھی سمیٹ جھم سے سامنے آن کھڑے ہوں ۔ (ان کی موجودگی کا احساس اگر فزوں تر ہوتا ہے تو وہ کہانی کے اندر گندھے ہوئے ان کے نقطہ نظر کی وجہ سے ہے) ۔

"مراۃ العروس" کے پہلے جملے میں مصنف بیان کار کے طور پر موجود ہے "اب تم کو ایک بڑے مزے کا قصہ سناتے ہیں جس سے معلوم ہو جائے گا کہ جہالت اور بے ہنری سے کیا کیا تکلیفیں پہنچتی ہیں ۔" مگر قصے کی تفصیلات میں یہ بیان کار آنکھوں سے اوجھل ہو جاتا ہے ۔ یہ یکسر غائب تو نہیں ہوتا ، مگر قصے کے بہاؤ کے راستے میں بھی نہیں آتا ۔ آٹھویں فصل کے آخری فقرے میں پھر سامنے آتا ہے

" ہم کو اکبری کے اتنے حالات معلوم ہیں کہ اگر ہم ان سب کو لکھنا چاہیں تو ایسی ایسی تین چار کتابیں بنیں ۔ مگر اکبری کے حالات پڑھنے سے کبھی تو غصہ آتا ہے اور کبھی طبیعت کڑھتی ہے اس سے اس کے زیادہ حالات لکھنے کو جی نہیں چاہتا ۔ اس کی چھوٹی بہن اصغری کا حال کیوں نہ لکھیں کہ بات بات پر پڑھنے والوں اور سننے والوں سب کا جی خوش ہو ۔"

تب کہیں جا کر پوری طرح احساس ہوتا ہے کہ باتوں کے انداز میں چلنے والے قصے کے

پس پردہ کوئی بیٹھا ہے جو تفصیلات کا انتخاب کر رہا ہے کرداروں کی ڈوریاں ہلا رہا ہے، اور پڑھنے والوں کی رائے پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ مگر یہ پردہ ایک لمحے کے لئے اٹھتا ہے۔ اس ایک جھلک کے بعد قصے کا اپنا آہنگ رفتار پھر اسی ڈھب پر آجاتا ہے۔ یہ آہنگ اپنی جگہ اس قدر مکمل ہے کہ جب باضابطہ اور براہ راست نصیحت کی غرض سے مصنف اس کو روکنا چاہتا ہے تو اس عمل کے لئے ایسی تاویلات ڈھونڈتا ہے جو قصے سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوں۔ چنانچہ اصغری کے بیاہ کے بعد " بیاہی ہوئی لڑکیوں کے لئے عمدہ نصیحت " کا موقع آتا ہے، تو اسے نذیر احمد نے قصے میں یوں شامل کیا ہے

" اصغری کے نام شادی ہو جانے کے بعد دور اندیش خاں نے جو خط لکھا دیکھنے کے لائق ہے۔ اتفاق سے، ہم کو اس کی نقل ہاتھ آگئی تھی۔ وہ خط یہ ہے ۔۔۔۔ "۔

تقریباً اسی طرح کی بیانیہ ترکیب NARRATIVE DEVICE " فسانہ مبتلا " میں استعمال کی ہے جہاں مبتلا کی موت کے بعد، اس کا ایک مرثیہ کتاب کے اختتام کے طور پر شامل ہے۔ مرثیہ یقیناً نذیر احمد کی اپنی تحریر ہو گا۔ لیکن کتاب میں اسطرح متعارف کرایا گیا ہے

" مبتلا کے مرنے پر تاریخیں اور مرثیے تو بہت لوگوں نے کہے مگر عارف کے مرثیے کے چند بند یاد رہ گئے ہیں، وہ یہ ہیں ۔۔۔۔ "

تمام تر مقصد پسندی اور نصیحت کے ارادے کے باوجود، نذیر احمد کے ہاں مصنف بطور بیان کار پوری طرح متن کے تابع SUBSERVIENT رہتا ہے۔ متن کے اندر رہ کر قصے کو حرکت دیتا ہے۔ یہ بات تو سبھی کو معلوم ہے کہ نذیر احمد ناول نگاری کے فن کے ایسے جویا اور رسیا نہیں تھے کہ اپنے مقصد سے الگ ہٹ کر اس فن کے رسوم کا پاس کرتے۔ لیکن بہر حال ناول کا فن ان کے ہاں پختہ اور قائم بالذات ہے۔ FICTIONALITY کا پردہ ہٹا کر براہ راست موعظت بھی نہیں کرتے۔ وکٹورین ناول نگاروں میں انتھونی ٹرولوپ (TROLLOPE) تک کے ہاں یہ عام دستور ہے کہ بیانیہ روک کر، کردار اور قصہ کے سارے لوازمات ہٹا کر براہ راست " پیارے اور نیک سرشت قاری " سے گفتگو شروع کر دیتا ہے اور خیالات یا نقطہ نظر کو قصے کے ذریعے ظاہر کرنے کے بجائے سیدھے سبھاؤ بیان کر دیتا ہے۔ ٹرولوپ کی اس روش پر ہنری جیمز نے سخت اعتراض کیا ہے کہ اس طرح ناول نگار قصے کی LITERAL REALITY پر پڑھنے والے کے اعتبار کو غارت کر دیتا ہے، اور دراصل اس بنیاد ہی کو نقصان پہنچاتا ہے کہ جس پر ناول کی پوری عمارت قائم ہے۔ نذیر احمد جب اپنی موعظت کو بھی جواز ڈھونڈ ڈھونڈ کر قصے کے اندر ٹانکتے ہیں تو وہ FICTIONALITY پر اعتبار کو مزید مستحکم بنا دیتے ہیں۔ اور میرے خیال میں ناول نگار کے طور پر نذیر احمد کی یہی سب سے بڑی اہمیت ہے۔

ناول کا مصنف بطور بیان کار ایک نئی صورت "افسانہ نادر جہاں" میں اختیار کر لیتا ہے جہاں وہ متن کے اندر پوری طرح جذب ہو جاتا ہے۔ اور متن سے علیحدہ اس کا کوئی وجود ہی نہیں معلوم ہوتا، گویا کہ اس کی آخری اور انتہائی حقیقت ناول کا متن ہی ہے، اس کے سوا کچھ نہیں۔ مگر "افسانہ نادر جہاں" کا مصنف / بیان کار ہے کون؟ یہ سوال بھی اس ناول کی لذت انگیز حکایت کا ایک حصہ ہے۔ اس کا ناول نگار جو بھی ہو، قصے کا بہت ہی واضح بیان کار موجود ہے، جس کا تعارف کتاب کے سرورق سے ہی ہو جاتا ہے

"کتاب لاجواب یعنی عریضہ۔ طاہرہ و صحیفہ۔ نادرہ دل چسپ اور سچا افسانہ محاورات اور روزمرہ کا خزانہ فصاحت کا معدن سلاست کا مخزن قابل زیارت ہر پیر و جوان الموسوم بہ افسانہ نادر جہاں جس کو طاہرہ بیگم الملقبہ بہ نواب فخرالنساء نادر جہاں بیگم صاحبہ نے کمال فطانت و ذہانت اور بڑی جاں فشانی اور محنت سے مرتب فرمایا تھا۔۔۔"

مصنفہ کے طور پر اس کی شناخت کے بعد طاہرہ بیگم سے ہم فوراً ہی قصے کی بیان کار کے طور پر ملتے ہیں۔ طاہرہ کے عریضے کا، جو کتاب کا سر آغاز ہے، حوالہ دیا جا چکا ہے۔ وہ یوں ختم ہو کر قصے کی ابتداء کرتا ہے

"لو رخصت کی آخری بندگی لو اور سرے سے میری کہانی سنو، رباعی

لو کہتی ہے طاہرہ کہانی اپنی
دکھلاتی ہے آشفتہ بیانی اپنی
وہ ہو کہ نہ ہو تم سے ملے یا نہ ملے
چھوڑے جاتی ہے یہ نشانی اپنی

پیاری بی بیو! میں تمہاری نئی لونڈی ایک غریب خاندان کی لڑکی ہوں۔ میرا نام میری سگی ماں نے نادر جہاں اور عرف طاہرہ مقرر کیا تھا۔ عزت دینے والے بزرگوں نے جس کے ساتھ بیگم ملا کر طاہرہ بیگم اور نادر جہاں بیگم کر دیا۔ خدا بخشے میرے والد نے اولاد کی تمنا میں مدتوں انتظار کرنے کے بعد دوسرا عقد ایک سید بزرگ کی صاحب زادی سے کیا۔ ان کی پہلی بیوی، ہماری دوسری ماں، بڑے مال دار گھرانے کی تھیں۔ خوب دان جہیز لائیں، سارا گھر بھر دیا۔ میری ماں امام ضامن کا پیسہ لینے والے کی بیٹی، محتاج گھر کی لڑکی تھیں۔ تھوڑے دن تو اس دوسری شادی کی خبر پہلی اماں جان کو بالکل نہ ہوئی اور ابا جان نے راز چھپانے میں ان کی خاطر اور خیال سے کوشش بھی بڑی کی۔ لیکن سال نہ پلٹنے پایا تھا کہ گل کھلا اور راز کھلا جس کا خاص سبب میں بختاور قدم تھی•••••"

یوں اس قصے کی ابتداء ہوتی ہے جیسے اردو نثر کے بیش قیمت نمونوں میں، اور اردو ناول

کے اہم تر کارناموں میں سے ایک سمجھنا چاہئے۔ "افسانہ ، نادر جہاں" ہر اعتبار سے غیر معمولی کتاب ہے۔ اپنے مواد پر اس کی حیرت انگیز گرفت کا مقابلہ ---- درون خانہ اختلافات اور ان سے گزر کر پلنے بڑھنے والی ایک عورت کا شخصی ماجرا، یعنی گھر آنگن کے اندر کا تجربہ "اندر والی" کی زبانی، اس AUTHENCITY اور کمال ہنر کے ساتھ بیانیے میں ڈھال دیا ہے --- اگر کسی چیز سے ہو سکتا ہے تو لہجے کی وہ کامیابی ہے کہ اس عورت کے کردار کو کس مہارت کے ساتھ بیانیے کی بنیاد بنایا ہے۔ گویا تجربہ اور زبان دونوں کو بڑے اہتمام سے ایک دوسرے کے لئے تیار کیا گیا ہے۔ طاہرہ بیگم کا کردار ایک پوری، باقاعدہ شخصیت کے طور پر سامنے آتا ہے اور بیانیے میں اس شخصیت کی انفرادی آواز کی کھنک اس قدر صاف سنائی دیتی ہے کہ پہلی بار یہ کتاب پڑھنے پر ورجینا ولف کی "اے روم آف ونز اون" میں نسوانی تجربے اور اس کے ادبی اظہار کی تمام گفتگو، آج کل کی فیمنسٹ رائٹنگ جو شعوری طور پر ایک "گونگی اور محکوم اکثریت" کے لئے اظہار کے راستے کھول رہی ہے، اور عورتوں کی یادداشت کے حوالے سے ORAL HISTORIES کی دستاویز کی صورت میں جمع کرنے کی کوششیں یاد آئے چلی گئیں، اور اگر کوئی مشکل محسوس ہوئی تو بس اتنی کہ اس کتاب میں اس لہجے کو کچھ زیادہ ہی کامیابی سے بروئے کار لایا گیا ہے۔ اتنی کامیابی کے ساتھ کہ یہ افسانوی ARTIFACT معلوم ہوتا ہے، جس کا مقصد "طاہرہ دیوی شیرازی" یا قمر زمانی بیگم کی طرح فریب دہی اور ادبی ٹھٹھول بازی نہیں ہے بلکہ اصلی اور قرار واقعی ناول میں ایک مخصوص لہجے کی باز آفرینی ہے، جو کہ افسانوی ادب کی ایک جائز اور محترم غرض غایت ہے۔ اسے سوانح عمری کے طور پر لکھا گیا ہے، اور نہ صرف یہ بلکہ اردو سوانح میں اس نوع کا کوئی نمونہ نہیں ہے، تفصیلات کی تکمیل سے سوانح کے بجائے ذہن ناول کی طرف جاتا ہے کہ اس وقت موجود اصناف میں سے صرف ناول ہی میں حقیقی زندگی کو اس کی ان تفصیلات کے ساتھ پیش کیا جا سکتا تھا۔ مصنفہ کے بارے میں کار اشتباہ متن کی حد تک ایک ہی ہے، اور وہ یہ ہے کہ دیباچے میں مرزا عباس حسینی ہوش کو اپنا استاد بتایا گیا ہے اور دیباچے کی حد تک ان سے مدد لینے کا اقرار کیا ہے

"آگو میں ٹوٹی پھوٹی پڑھی لکھی تھی لیکن نہ تصنیف کے قابل اور نہ تالیف کے لائق۔ سچ کہوں یہ بوجھ مجھ سے نہ اٹھ سکتا تھا۔ خدا بھلا کرے میرے استاد مرزا محمد عباس حسین صاحب ہوش کا، جنہوں نے تمہارے درد سے میرے دل کو دکھایا اور یہ نسخہ لکھوایا۔ انہیں کے تصدق سے مجھے غیرت آئی۔ انہیں کی بدولت تم نے یہ دولت پائی۔ انصاف اور قدر سے دیکھو اور پرکھو گی تو ان دو رسالوں کو دو خزانے پاؤ گی جن کے گرے پڑے جوہر، بھولی بسری باتیں بھی، دل میں رہ جانے سے مالا مال ہو جاؤ گی۔ تمہاری محبت کی دھن میں لشتم پشتم میں نے یہ دونوں حصے تو لکھ ڈالے، لیکن دیباچے پر پہنچ کے اٹک گئی۔ منزل کے قریب تھک گئی جو لکھا تھا ترتیب دیا، جوڑ

گانٹھ کر مرتب کیا۔ چوٹی کا مضمون جوڑی کی مول چیز (دیباچہ) کو دیکھتی ہوں، بالکل کچھ نہیں، الٹ پلٹ کر کئی دفعہ لکھا، مگر پسند نہ آیا۔ اونچا نہ کر سکی۔ ہزار زور لگایا۔ آخر کو چپ نہ رہی۔ استاد سے یہ دل کی بات کہی کہ لیجئے کتاب تو بن گئی، مگر سر نہیں۔ سراسر عیب ہے ہنر نہیں۔ نک سک سے درست کر دیجئے، تصویر میں رنگ بھر دیجئے۔ انہوں نے طلب فرما کر قلم اٹھا کر کچھ کاٹا کچھ بنایا کچھ گھٹایا کچھ بڑھایا، بیتدا کو خبر کیا ادھر سے ادھر کیا، آخور کی بھرتی نکالی، فقروں میں جان ڈالی، طول کو کم کیا، فضول کو قلم کیا، کانٹے چھینک دیے پھول چن لیے۔ جو کاٹا وہ چور کے ہاتھوں کی طرح کٹنے ہی کے قابل تھا۔ جو بنایا وہ نور و ضیا میں تصویر ماہ کامل۔ رنگ بھر کر زور دکھایا۔ طبیعت سے باغ لگایا۔ اب خطا کی جگہ صواب ہے، اور چراغ کے مقام پر آفتاب۔ وہ زنانی بات چیت تھی۔ یہ مردانی بول چال ہے، وہ جادو تھا یہ سحر حلال ہے۔ پہلے الجھی ہوئی عبارت تھی اب سلجھی ہوئی فصاحت۔ میں نے بگاڑا، انہوں نے بنایا۔ ساری گتھی کو سلجھایا۔ نہ وہ اسطرح دیباچہ میں محنت فرماتے، میرا بگڑا کام بناتے، نہ میری محنت ٹھکانے لگتی، دل کی کلی کھلتی۔۔۔"

یہ استاد جن کے ذکر کے لئے اس قدر اہتمام کیا گیا ہے، ہمارے نقادوں کے نزدیک تو ایک MINOR ناول نگار ہی ٹھہریں گے جو زیادہ سے زیادہ سرسری اور کچھ DISPARAGING سے تذکرے کے مستحق ہیں۔ حالاں کہ ان کا ناول "ربط ضبط" بجائے خود توجہ طلب ہے۔ اور پھر یہ دیباچہ ان کی اصلاح کو جس قدر اہمیت دے رہا ہے، وہ تعجب خیز معلوم ہوتی ہے۔ مصنفہ کی محولہ بالا عبارت بھی ایک مسئلہ اپنے اندر پنہاں رکھتی ہے۔ اگر ہوش لکھنوی نے اس دیباچے پر نظر ثانی کی، جیسا کہ مصنفہ اس قدر احسان مندی کے ساتھ اصرار کر رہی ہے، تو پھر ان عبارتوں کو قلم زد کیوں نہ کر دیا؟ دیباچے کے بارے میں لکھا گیا ہے کہ اس میں مردانی بول چال ہے، لیکن اس عبارت سمیت "عریضہ۔ طاہرہ" کا آہنگ اور اسلوب باقی کتاب کا سا ہے، اور قصے کے باقی حصے سے اس قسم کا کوئی فرق نہیں نظر آتا کہ کسی دوسرے قلم کی ترمیم و تنسیخ کا احساس ہو۔ اس لئے ذہن میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ مدح سرائی کون کر رہا ہے، کس مقصد کے لئے ہے اور اس سے ناول نگار کے بارے میں کیا اندازہ ہوتا ہے۔ ان سوالوں کا براہ راست کوئی جواب متن سے نہیں ملتا۔ اس لئے کہ قصے کا سارا تانا بانا طاہرہ بیگم کے وجود کے گرد قائم ہے۔ اگر وہ "زندگی کے حجم سے بڑی" (LARGER THAN LIFE) معلوم ہوتی ہے، تو اسے افسانویت کی کامیابی پر محمول کیا جا سکتا ہے۔

کتاب کے خاتمے پر کار پردازان مطبع کی جانب سے جو عبارت ہے، اس میں مصنفہ کا تعارف ایک بار پھر کرایا گیا ہے "مصنفہ مخدرہ کا نام نامی و اسم گرامی عفت مآب عصمت قباب عالمہ فاضلہ جناب طاہرہ بیگم الملقب بہ نواب فخر النساء نادر جہاں بیگم صاحبہ ہے۔۔۔۔" اس یقین دہانی کے باوجود یہ عفت مآب مصنفہ محض ایک خیالی افسانہ ہے، اور ناول کے SJUZET کا

ایک شاخسانہ جسے بیانیہ کی DEVICE کے طور پر تیار کیا گیا ہے۔ اس بارے میں علی عباس حسینی کی شہادت کو کافی سمجھنا چاہئیے

" افسانہ نادر جہاں یا فسانہ، طاہرہ پر نادر جہاں کا نام بطور مصنفہ طبع ہے۔ لیکن مصنفہ نے مقدمہ کتاب میں اس کا اقرار کیا ہے کہ اس کی اصلاح مرزا عباس حسین ہوش نے کی ہے۔ میں نے ہوش کے جاننے والوں سے افسانے کی تصنیف کی، تحقیق کی تو معلوم ہوا کہ نادر جہاں کا نام فرضی ہے اور اصل میں یہ ناول بھی مرزا صاحب ہی کا کارنامہ ہے۔ ان راویان معتبر سے شیخ ممتاز حسین عثمانی مرحوم، مدیر اودھ پنچ اور مرزا محمد عسکری، بی۔ اے، مترجم تاریخ اردو، دو ایسے موثق شاہد تھے جنہوں نے میرے لئے شک کی کوئی گنجائش نہ چھوڑی۔"

تو گویا دیباچے کے محولہ عبارت کے مصنف بھی ہوش خود ہی تھے۔ اپنے قلم اصلاح کا اس قدر مفصل ذکر کر کے کیا وہ یہ اشارہ دے رہے تھے کہ یہ قلم باقی کتاب پر بھی چلا ہے۔ ایک فرضی مصنفہ کے فرضی مسودے پر اصلاح دینے کا ذکر کر کے وہ بورخیس کے انداز کا کوئی افسانہ تخلیق نہیں کر رہے، بلکہ ایسا بیان کار راوی بھی تخلیق کر رہے ہیں جو اپنی افسانویت میں اس قدر راسخ ہے کہ قصے کو پوری طرح سنبھال لینے کے ساتھ ساتھ، ناول کے متن سے باہر نکل کر ناول نگار کی شناخت کو بھی APPROPRIATE کر سکتا ہے۔ اولیت اور اہمیت ہے تو ناول کے اندر کارکردگی دکھانے والے بیان کو۔ ناول نگار بطور مصنف بیان کار کا ایک ذیلی فنکشن بن گیا ہے، ناول نگار کو بیان کار نے اس پرکاری اور کامیابی کے ساتھ SUBSUME کیا ہے کہ اس کتاب کو اردو کے اہم ترین ناولوں میں سے ایک شمار کرنا چاہئیے۔

شاید بیان کار کے خود مکتفی و خود مختار ہونے کی یہ کامیابی کچھ زیادہ ہی آگے نکل گئی کیوں کہ اب اس کتاب کے ساتھ ایک تحقیق طلب اسرار بھی ہے۔ اب میرے لئے یہ کہنا مشکل ہے کہ اس کتاب کے ساتھ ہمیشہ کے لئے وابستہ ہو جانے والا ناول کی شناخت کا معمہ زیادہ حیران کن ہے یا اس کتاب کی موجودہ گم نامی کے اسباب۔ معاصر افسانہ نگار یا نقاد تو خیر اس کا کیا ذکر کریں گے۔ ڈاکٹر نیر مسعود نے چند ایک تحقیقی مقالوں میں اس کو بطور حوالہ جاتی سند استعمال کیا ہے۔ میرے ایک استفسار کے جواب میں انہوں نے اس کتاب کے بارے میں چند تفصیلات اور فراہم کی ہیں: " تو آپ کو بھی " افسانہ، نادر جہاں " نے گرفتار کر لیا؟ جی ہاں، یہ میری پسندیدہ کتاب ہے ۔۔۔ مکالمے اور کردار نگاری میں کم کتابیں اس کے مقابل ٹہر سکتی ہیں۔ وبائی بخار کا بیان آپ کو بھی پسند آیا ہوگا۔ اصلاحی جذبے کے جوش و خروش کے باوجود اس کتاب میں سحر کی کیفیت ہے ۔۔۔ مصنفہ، کتاب کا حال نہیں معلوم۔ پہلے ایڈیشن میں (۱۸۹۴ء) انہیں مکان نمبر ۴۵، جھوائی ٹولا، لکھنؤ کی ساکنہ بتایا گیا ہے۔ مجھے خیال آتا ہے کہ عباس حسین ہوش کا مکان بھی جھوائی ٹولے میں تھا۔ نواب فخرالنسا نام ایسا ہے جس سے گمان ہوتا ہے کہ کوئی معزز اور رئیس خاتون ہوں گی

لیکن پہلے ایڈیشن میں "فہرست اسماان حضرات کی جنہوں نے ۔۔۔ اس کتاب کی ترتیب و تالیف میں مدد دی اور اعانت کی ہے " شامل ہے ۔ ان میں مہاراجا محمود آباد ، نواب بہرام الدولہ (حیدرآباد) ، اصغر علی (محمد علی) تاجر عطر وغیرہ کے سے پیسے والوں کے علاوہ میر نفیس فرزند میر انیس وغیرہ ستائیس لوگ ہیں جنہوں نے دس دس پندرہ پندرہ روپے دیے ہیں ۔ ظاہر ہے یہ صورت حال کسی ممتاز خاتون سے میل نہیں کھاتی ۔ والد مرحوم کا کہنا تھا کہ یہ کتاب عباس حسین ہوش لکھنوی کی لکھی ہوئی ہے ۔ ہوش بڑے باکمال مگر پریشان حال شاعر اور نثر نگار تھے ۔ ان کی مثنوی "تفسیر عفت " میں لکھنوی خواتین کی گفتگو قلق کی مثنوی " طلسم الفت " سے بہتر نظم ہوئی ہے ۔ ان کا ایک بہت ضخیم ناول (سات آٹھ سو صفحوں کا، دو حصوں میں) "ربط ضبط " ہے ۔ کوئی پینسٹھ سال پہلے والد مرحوم نے ہوش کی بیوہ سے ان کا حق اشاعت خرید کر اسے چھاپ دیا تھا ۔ معاہدے کا کاغذ میں نے لڑکپن میں دیکھا تھا ۔ خاتون کا نام یاد نہیں رہا لیکن یہ یاد آتا ہے کہ انہوں نے " افسانہ نادر جہاں " کا حق اشاعت بھی والد صاحب کو فروخت کرنا چاہا تھا یا شاید کر دیا تھا اس لئے کہ میں نے دونوں کتابوں کا نام ساتھ ساتھ سنا تھا اور " افسانہ نادر جہاں " کم عمری ہی میں پڑھ ڈالا تھا ۔ " ربط ضبط " میں طول کلام بہت ہے اور وہ کوشش کر کے بنائی ہوئی داستان معلوم ہوتی ہے ۔ نادر جہاں البتہ (بے جا طوالت ہوتے ہوئے بھی) خاصے کی چیز ہے ۔ اس میں WOMEN & MEMORY اور WOMENS NARRATIVE والی بات آپ نے بہت عمدہ نکالی ہے ۔ اس میں بہت مقامات ایسے ہیں جو کسی مرد کے ذہن میں آنا مشکل ہیں اس سے خیال ہوتا ہے کہ یہ کسی عورت کی حقیقی داستان حیات ہے ۔ ہوش نے اس میں اضافے کر کے اصلاح کے طوفان کھڑے کر دیئے ہیں اور اسے " واسطے تعلیم طرز معاشرت اور فائدہ محذرات عصمت و طہارت کے " اور " ترویج مدارس نسواں کے لئے " مطبع بنا دیا (یہ خرابی ڈپٹی نذیر احمد کی لائی ہوئی ہے) ابتدائیے میں بتایا بھی گیا ہے کہ یہ آپ بیتی ہوش کے اصرار پر لکھی گئی ہے ظاہر یہ کیا گیا ہے کہ ہوش کی اصلاحیں دیباچے تک محدود ہیں ، لیکن دیباچے اور اصل کتاب کا اسلوب یکساں ہے ۔ "

(مکتوب بنام آصف فرخی ، ۲۷/ستمبر ۱۹۹۰ء)

" افسانہ نادر جہاں " پیچیدہ RESPONSES پیدا کرنے والی کتاب ہے ۔ ہمارے نقادوں نے اگر اسے نذیر احمد کی اصلاح نسواں کا لکھنوی روپ اور ہوش کو کبھی نذیر احمد کا اور کبھی سرشار کا نقال (ڈاکٹر احسن فاروقی کے الفاظ میں) قرار دیا ہے تو اس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ اس عہد کے اردو ناول کی تنقید اور تاریخ ہمارے ہاں اب تک کتنی ناپائدار بنیادوں پر قائم رہی ہیں ۔

قصے کے بیان میں پوری طرح تحلیل ہو جانے والے بیان کار کے ذریعے " افسانہ نادر جہاں

جہاں " نے اپنی مخصوص کامیابی حاصل کی ہے کہ اس نے اس سکے کا درون خانہ رخ دکھا کر تصویر کو مکمل کیا ہے جس کا رنگ بزم " امراؤ جان ادا " میں نظر آتا ہے ۔ امراؤ جان ادا کی AUTHENTICITY میں بھی اس کے بیان کار کے کردار اور قصے سے اس کے خصوصی تعلق کا دخل ہے ۔ یہاں بیان کار قصے کا جزو ہی نہیں بنتا، بلکہ بڑی حد تک خود قصے کا تخلیق کردہ، یا بیلنیے کا CONSTRUCT ہے ۔ قصہ ہم تک مرزا رسوا کی زبانی پہنچتا ہے، مگر وہ اس طرح قصے کے مرکزی کردار نہیں ہیں کہ جس طرح " افسانہ نادر جہاں " میں بیان کار نادر جہاں اپنی ہی کہانی کا محور ہیں ۔ مرزا رسوا وہ زاویہ ہیں جس سے ہم امراؤ جان ادا کی FABULA کو پورے تناظر میں دیکھتے ہیں ۔ مرزا رسوا، اردو کے غالباً سب سے زیادہ معروف بیان کار ہوں گے ۔ ہم میں سے بھلا کون وہ ابتدائیہ بھول سکتا ہے کہ جس میں دوستوں کی بے تکلف محفل میں شعر خوانی پر ایک نسوانی داد و تحسین کی آواز شامل ہو جاتی ہے، اور پھر پڑوس کی دیوار کے ادھر سے بی امراؤ جان کی آواز آتی ہے جس سے مرزا رسوا کی یاد دہانی بھی ہو جاتی ہے اور تجدید ملاقات بھی ۔ یہ قصہ بذات خود اتنا دلچسپ ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لئے یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ اصل قصے کا محض فریم ورک ہے، اور اس اصل قصے کو، یعنی امراؤ جان ادا کی سوانح کو، انگیخت کرنے کا ایک وسیلہ ۔ مرزا رسوا کے کردار کا ناول کے پلاٹ میں بڑا واضح اور طے شدہ فنکشن ہے جو SJUZET کو متعین کرنے میں خاص طور پر سامنے آتا ہے ۔ اور اس کردار کو بھی ناول نگار کی فنی مہارت کا ایک حصہ سمجھنا چاہئے ۔

بد قسمتی سے اردو تنقید نے اس کردار کو محض اس کی FACE VALUE پر لیا ہے، اور مصنف کی اپنی شخصیت کے طور پر تسلیم کر لیا ہے ۔ اور چونکہ مرزا رسوا کو حقیقی شخص سمجھ لیا گیا ہے، اس لیے امراؤ جان کا بھی ایک حقیقی شخصیت ہونا منطقی نتیجہ معلوم ہوتا ہے ۔ ہو سکتا ہے کہ لکھنؤ میں اس نام کی کوئی شخصیت گزری ہو ۔ اور کسی دن کوئی محقق ان کے وجود اور عدم کی بحث کو حتمی ثبوت کے ذریعے منطقی انجام تک پہنچا بھی دے ۔ مگر تھوڑے سے تجسس کے سوا، مجھے اس تمام بحث سے کوئی دلچسپی نہیں ہوگی ۔ تاریخ کے صفحات میں تحقیق کے زور پر زندہ ہو جانے والی امراؤ جان کبھی بھی میرے لیے اتنی حقیقی شخصیت نہیں ہو سکتی جتنی کہ اس ناول میں ہے ۔ شخصیت پر مبنی ہونے کی اس بحث کی تحقیقی اور سوانحی اہمیت اپنی جگہ جتنی بھی ہو اس پر ضرورت سے زیادہ اصرار، بلکہ جس طرح ہماری تنقید کا وطیرہ رہا ہے کہ صرف اسی پر " ارتکاز "، ناول نگار کے عمل اور اس کے استعمال کردہ فنی DEVICES کی تحسین سے توجہ ہٹا دیتا ہے ۔ نقصان بہر صورت ناول نگار کا ہوتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہم اس کے پیچیدہ ذہنی عمل کی نفی کر کے اسے محض سوانحی حوادث کا وقائع نگار سمجھنے پر مصر ہیں ۔ اور یہ سلوک اس کتاب کے ساتھ ہوا ہے جسے ہمارے نقاد بالعموم اردو کا بہترین ناول قرار دیتے آئے ہیں ۔

"مرزا رسوا" کو بیک وقت کردار اور ناول کا بیان کار بنا کر ناول نگار نے جو پیچیدہ فنی ترکیب برتی ہے، اس سے ناول کی افسانویت FICTIONALITY کی نفی نہیں ہوتی، جس طرح بعض نقادوں نے اس کو واقعیت کا پردہ سمجھ کر ہٹانے کی کوشش کی ہے، بلکہ اس کے ذریعے سے افسانویت کے تشابہ VERISIMILITUDE کو گہرا، اور قرین قیاس بنایا ہے، اور اس سے ناول کے SJUZET میں کئی ایک فنی مقاصد حل کیے ہیں۔ ناول کی تکنیک میں خاصہ قدامت پسند ہونے کے باوجود علی عباس حسینی نے بدیہی طور پر اس فنی مہارت کو پہچان کر اس کی طرف اشارے کیے ہیں، گو انہیں مرزا صاحب کی اپنی شخصیت کا پرتو ہی سمجھا ہے ارسوا نے اس ناول میں اپنی شخصیت کو داخل کر کے بڑا فائدہ اٹھایا ہے۔ پوری تصنیف حقیقت کا آئینہ ہو گئی ہے ----- مرزا صاحب نے اپنے ذمے اس دل چسپ کہانی کے سننے والے مختصر نویس کا کام لیا ہے۔ امراؤ نے سارا قصہ انہیں کو مخاطب کر کے کہا ہے۔ مرزا صاحب نے اس سلسلے میں فنی حیثیت سے بڑے بڑے فائدے اٹھائے ہیں۔ جہاں انہیں کسی جذبے کا تجزیہ کرنا ہوا کسی خیال کی باریک گہرائیوں میں پہنچنا ہوا، انہوں نے امراؤ سے حد درجہ دل چسپ سوالات کرنا شروع کر دیے اتنا ہی نہیں بلکہ شروع سے آخر تک ان کی موجودگی کی وجہ سے سارے قصے میں جا بجا ایک ہلکی سی ظرافت موجود ہے ----" ۔ قصے کے بیان کار کا ایک جانی پہچانی (یا جانی پہچانی معلوم ہونے والی) شخصیت ہونا ناول کے ان شرائط وجود کے لیے ضروری ہے جو مصنف قائم کر رہا ہے۔ اس سے بیانیے میں ایک مکالماتی انداز ہے جو قربت یا INTIMACY کی فضا کو اجاگر کر رہا ہے، جس کا سبب مرزا رسوا اور امراؤ جان کے درمیان دبی دبی سی وہ آنچ ہے جس کو مصنف نے کہیں بھڑک کر شعلہ بننے دیا ہے نہ کسی جستجو میں اس راکھ کو کریدا ہے۔ یہ مصنف کی ہنرمندی ہے کہ اس آنچ کی تپش کو پوری طرح قابو میں رکھا ہے جس کی وجہ سے اس کا تاثر دوچند ہو جاتا ہے۔ یہ کیفیت کہیں بھی EROTIC نہیں بنتی مگر جا بجا احساساتی SENSUOUS ہو جاتی ہے۔ لو دینے لگتی ہے۔ مرزا رسوا اس ناول میں ایک اور اہم فریضہ سرانجام دے رہے ہیں۔ اس سے ناول میں ایک نقطہ نظر، یعنی BOOTH اور دوسرے نقادوں کی اصطلاح میں POINT OF VIEW قائم ہوتا ہے، اور مصنف ان کے ذریعے سے بیانیے میں IRONY پیدا کرتا ہے۔ یہ وہی عنصر ہے جسے حسینی صاحب نے ظرافت کا نام دیا ہے۔ امراؤ جان کے سوانحی بیانیے میں سوالات، تبصرے یا فقرے کے ذریعے مرزا رسوا کا کردار، بیانیے کا COUNTER POINT ہی نہیں پیدا کر رہا ہے بلکہ پورے بیانیے کے لیے IRONY کو بروئے کار لا رہا ہے۔ نقطہ نظر اور IRONY جدید ناول کے فنی لوازمات سمجھے جاتے ہیں، مگر ان کا استعمال جس طرح سے "امراؤ جان ادا" میں ہوا ہے، اردو کے کسی اور ناول میں، کیا جدید اور کیا قدیم، نظر نہیں آتا۔ اور ان دونوں لوازمات کا وسیلہ یا INSTRUMENT وہ کردار ہے جسے مصنف نے مرزا رسوا کا نام دیا ہے۔

مرزا رسوا کی بنیاد مصنف کے سوانح پر ہو ، ایسے مصنف کی شخصیت کا ایک روپ PERSONA سمجھا جائے یالاشعور سے نکل کر آیا ہوا ALTER - EGO ، تحلیل نفسی کی روشنی میں فانوس خیال جو بھی کرشمے دکھائے ، اس کو ایک FICTIONAL DEVICE کے طور پر بھی دیکھنا چاہیئے ۔ مصنف نے اس سے بعض بڑے پیچیدہ فنی مقاصد حاصل کیے ہیں ، اور اسی لیے اسے خاص تراش خراش اور محنت کے بعد بنایا ہے ۔ مصنف کے پہلے ناول "افشائے راز" (۱۸۹۶ء) میں وہ خاصے TANTTALIZING انداز میں بیانیے میں داخل کیے جاتے ہیں ۔

"مرزا رسوا صاحب ، یادش بخیر ۔ جن کے افادات سے ہمیں اس کتاب کے لکھنے میں بہت مدد ملی ہے ، جیسا کہ ناظرین کو وقتاً فوقتاً معلوم ہوتا رہے گا ، خود ایسے شخص ہیں جن کا افسانہ لکھنے کے قابل ہے مگر بالفعل اس کی اشاعت منظور نہیں ۔"

فنی حربے کے طور پر تخلیق کیا ہوا یہ کردار نہ صرف خود ایک شناخت حاصل کر لیتا ہے ، بلکہ مصنف کی اپنی شناخت پر اس طرح حاوی ہو جاتا ہے کہ اسے اپنی ایک ذیلی شخصیت بنا کر رکھ دیتا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اب وہ ایک خود مختار وجود ہے جو ایک متن سے نکل کر دوسرے متن تک پھیل سکتا ہے بلکہ اپنے اظہار کے لیے علیحدہ بیان کا ڈول ڈال سکتا ہے ۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے رسوا پر اپنے ایک مضمون (مشمولہ "لکھنویات ادیب") میں پورے فیصلہ کن انداز میں لکھ دیا ہے

"یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ "امراؤ جان ادا" لکھنے کے بعد مرزا صاحب نے ایک دوسرا ناول "فسانہ مرزا رسوا" کے نام سے شائع کیا اور اس پر "مصنف امراؤ جان ادا" لکھ دیا اور اس طرح یہ ظاہر کیا تھا کہ مرزا رسوا نے امراؤ جان کے حالات طشت از بام کر دیئے تھے ، اس کے جواب میں امراؤ جان نے مرزا رسوا کا کچا چٹھا پیش کیا ہے ، مگر حقیقت یہ ہے کہ نہ یہ کتاب امراؤ جان نے لکھی ہے نہ وہ مرزا رسوا نے ، دونوں کے مصنف مرزا محمد ہادی ہیں ۔"

ادیب کے اس بیان سے سوانحی مسئلہ کسی قدر حل ہو جاتا ہے ۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کو فنی و تکنیکی مسئلے کے طور پر دیکھا جائے کہ مصنف نے کس طرح ایسا بیان کار تخلیق کیا ہے جو ایک متن میں بیانیے کا فریم ورک فراہم کر رہا ہے اور دوسرے متن میں بیانیے کا مرکز ۔ مصنف کی اپنی شخصیت کا ڈرامہ ، جدید لاطینی امریکی ادب کے بے حد باکمال اور مختلف فنی DEVICES کے ماہرانہ استعمال میں طاق ناول نگار جولیو کورتازر کے AUNT JULIA & THE SCRIPT WRITER کی یاد دلاتا ہے ۔ اس ناول میں آنٹ جولیا کی طرف سے ایک کتاب شائع ہوئی ہے ۔ جس میں مصنف کی پہلی بیوی نے شکایت کی ہے کہ جولیو کورتازر نے سارے راز طشت از بام کر دیئے ہیں اور اس لیے جواباً اس کا اپنا کچا چٹھا پیش کیا

ماتا ہے۔ کور تازر کے معاملے میں بیان کار اور جواب بیاں دونوں واقعی صورت حال پر مبنی ہیں، اور مرزا رسوا کے مقابلے میں واقعتاً مصنف کے BREACH OF CONFIDENCE در انتقامی جواب سے عبارت ہیں، تاہم "مرزا رسوا" کا کردار مصنف کے قلم سے پھسل کر خود اس پر پوری طرح حاوی ہو جاتا ہے۔ یہ افسانوی ادب کی جانی پہچانی DIVICE ہے، اور اسے اسی ور پر دیکھنا اور جانچنا چاہیئے۔۔۔ یعنی مرزا محمد ہادی کی اصلی، واقعی زندگی سے مماثلت سے بڑھ ر، ان کی فنی مہارت، اور ناول کی تکنیک کے طور پر، جس کا تعلق جدید تنقید میں استعمال ونے والی، اصطلاح "ورائے افسانہ "METAFICTION سے بنتا ہے۔ مصنف، اپنی مانویت کو محض توہم کا کارخانہ قرار دے کر اس کی FICTIONALITY اس طرح EXPOS تو نہیں کرتا جیسے اروِنگ جوف میں (GOFFMAN) کے الفاظ میں BREAKING FRAME اور روسی ہئیت پرستوں کی اصطلاح میں EXPOSING THE DEVICE کہا جا سکتا ہے "ذات شریف" کے دیباچے میں مرزا محمد ہادی اپنے ناولوں و "موجودہ زمانے کی تاریخ" کہتے ہیں، اور "امراؤ جان ادا" میں ایک جگہ عام ناولوں کی "مصنوعی بیان" کی بے لطفی اور "اہل زبان کی اصلی بول چال کی خوبی" کا ذکر کرتے ہیں۔ کرداروں کی فسانویت کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے اور کبھی انہیں تاریخ کے طور پر پیش کرتے ہوئے مصنف واقعیت پسند افسانوی ادب کی ان روایات کی پیروی کر رہا ہے جسے ڈیوڈ لاج نے "ورائے فسانہ "METAFICTION کا نام دیا ہے۔ لاج کے مطابق یہ تصور خاص طور پر اس لئے مفید ثابت ہو رہا ہے کہ واقعیت پسندی کے وسائل کو مزید کھنگالتے رہیں اور ساتھ ساتھ یہ بھی تسلیم کر لیں کہ یہ محض رسمیاتی ہیں۔ ڈیوڈ لاج کے یہ الفاظ تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مرزا رسوا کی مثال کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں۔

.NEED ONE SAY THAT THE MORE NAKEDLY THE AUTHOR APPEARS TO REVEAL HIMSELF IN SUCH TEXTS, THE MORE INESCAPABLE IT BECOMES, PARADOXICALLY THAT THE AUTHOR AS A VOICE IS ONLY A FUNCTION OF HIS OWN FICTION, A RHETORICAL CONSTRUCT, NOT A PRIVILEGED AUTHORITY BUT AN OBJECT OF INTERPRETATION?..

مرزا محمد ہادی نے اپنے لئے جو فن منتخب کیا، اس کی اندرونی و صنفی خوبیاں انہیں ایسے ہی نادیدہ مقامات کی طرف لے گئیں۔ مرزا رسوا، جو ناول کا مصنف معلوم ہوتا ہے، دراصل اسی مصنف کی تخلیق ہے جو پوری طرح سامنے آتا ہے تو اپنے اسی عکس کے طور پر۔ یہ افسانویت کا اعجاز ہے کہ بجائے اس کے کہ وہ مصنف کی تخلیق معلوم ہو، خود مصنف اسی کی تخلیق معلوم ہوتا ہے۔ "مرزا رسوا" بیان کار کی خود مختاری کا ایسا مکمل تخلیقی استعارہ ہیں۔۔۔ ان کی علامتی حیثیت کا

ایک ہلکا سا پر تو ضمیر الدین احمد کے افسانے "تشنہ۔ فریاد" کے مرکزی کردار میں نظر آتا ہے ---
جو اردو ناول کا ایسا آئیڈیل ہیں جہاں تک کسی اور مصنف کو پہنچنا نصیب نہیں ہوا۔ اور لوگ تو آئینے میں عکس دکھاتے ہیں، یہاں عکس سے آئینہ ہویدا ہو جا رہا ہے

انیسویں صدی کے اواخر میں کس طرح مختلف عناصر میں ظہور ترتیب سے اردو ناول تشکیل پذیر ہوا، اور اس کا DISCOURSE قائم و مستحکم کرنے کے لئے بڑے اور بعض کم بڑے ناول نگاروں نے کیا فنی رسمیات اختیار کیں، ان کی بابت کچھ مختصر اشارے جو میری سمجھ میں آئے، پیش کئے۔ لیکن یہ سوال اپنی جگہ رہتا ہے کہ تشکیلی عناصر جو بھی رہے ہوں اور رسمیات فن جیسی بھی ہوں، ان کو بروئے کار لاتے ہوئے جو فنی سلختے تیار ہوئے ہیں ان کی اپنی حیثیت کیا ہے، اور ان نمونوں کو فن کے کسی درجے پر فائز قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس آخری سوال کا جواب دینا تو میرے بس میں نہیں ہے کیوں کہ اس کے لیے جیسی پختہ و ماہرانہ تنقیدی مزاولت کی ضرورت ہے، وہ مجھ سے بہت آگے کی بات ہے۔ تاہم اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرنے سے بھی پہلے معیار سخن کی بات ضروری ہے۔ میرے اندازے سے تو اس سوال کا جواب دینے کوشش بھی اس وقت تک نہیں کی جا سکتی جب تک انیسویں صدی کے ناول کا تنقیدی جائزہ لینے کے لئے تنقیدی زبان اور اصطلاحیں، تنقیدی اوزار نئے سرے سے وضع نہ کیے جائیں۔ ناول پر اردو تنقید کی مجموعی صورت حال یہ ہے کہ مروجہ تنقیدی اصطلاحیں اور پیمانے، اردو ناول کی روایت کی تفہیم میں ممد و معاون ثابت ہونے کے بجائے اس تفہیم کی راہ میں باقاعدہ طور پر رکاوٹ بن گئے ہیں۔ ان ناولوں کو پڑھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے لئے ناول اور روایت کے ایک نئے تصور کی ضرورت ہے۔ ایسی اصطلاحوں کی حاجت ہے جو مولوی عبدالغفور شہباز کے سے اعتماد کے ساتھ ناول کو من جملہ فنون سخن سمجھ سکیں اور اس درجہ اعتبار و کمال پر اس سے رابطہ و معاملہ کر سکیں۔ بورخیس نے ایک ناممکن نقشے کا ذکر کیا ہے جو اپنے حجم میں اس مقام کے عین برابر تھا جس کی وہ نمائندگی کر رہا تھا۔ ایسے نقشے کے علاوہ کوئی اور نقشہ اس علاقے کی جگہ نہیں لے سکتا اور ہر نقشہ کے رموز و اوقاف کے پیچھے وہ علاقہ ایک واضح حقیقت کے طور پر موجود ہے۔ اسی طرح تاریخی اور تنقیدی جائزے ان فن پاروں کا نعم البدل نہیں بن سکتے جن کے ذکر سے وہ عبارت ہیں۔ شاید یہ بات AXIOMATIC اور ظاہر ظہور سی معلوم ہو، مگر مجھے اس کا ایک بار پھر ادعا اس لئے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان دنوں اردو تنقید کے تیور کچھ ایسے نظر آتے ہیں گویا وہ آپ اپنا حوالہ ہو، اور افسانہ و ناول کا سارا مغز اپنے اندر جذب کر کے صرف پوست و استخواں باقی چھوڑ دیے ہوں۔ تنقید اگر آپ اپنی قوت محرکہ ہو تب بھی SELF-PERPETUATING MOTION کی مشین کی طرح خود مکتفی نہیں ہو سکتی شاید اس لئے کہ ایسی مشین کا وجود بھی افسانہ ہے، اور تنقید افسانہ نہیں ہو سکتی، افسانے کی تعبیر

ہو سکتی ہے ۔ تاکہ یہ خواب کثرت تعبیر سے پریشان نہ ہو جائے، تنقید کو ہجوم سادہ لوحی سے گریز کرنا ہوگا، جو بقول غالب، پنبہ ء گوش حریفاں ہے ۔غالب ہی کی زبان میں، اردو زبان کو ایک نئی تعبیر کی ضرورت ہے، ایسی تعبیر جو اس خواب ہی میں مضمر ہو ۔

اردو ناول پر لکھی جانے والی بیش تر تنقید کا حال اب اس عمارت کا سا ہو گیا ہے جو اس قدر مخدوش ہو گئی ہے کہ اسے مکینوں سے خالی کرا لینا چاہیئے ۔ ورنہ کسی بھی وقت اڑا اڑا دھم ہو جائے گی ۔ اور ملبے میں دب کر بہتیرے ہلاک ہو جائیں گے ۔یہاں ان بے چارے ناول نگاروں کا ذکر نہیں جن کو MINOR قرار دے کر کوئے بےننگی بنا دیا گیا ہے، بلکہ ان ادیبوں کا ذکر ہے جنہیں مسلمہ طور پر اردو کے سربر آوردہ ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے ۔ نہ صرف یہ کہ اردو تنقید کا عمومی انداز ان کی اہم تر خصوصیات سے شناسائی میں کوئی مدد نہیں کرتا، بلکہ ان کی تفہیم کی راہ میں حائل ہو جاتا ہے ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے جس طرح، نذیر احمد، سرشار اور شرر کو اپنی تنقیدی تاریخ میں شامل کیا ہے، وہ محولہ بالا انہدام کی ضرورت کا بین ثبوت ہے ۔

مغرب کی متعینہ اصناف سے حد سے سوا وفاداری، اور وہ بھی بغیر شرط استواری، ڈاکٹر احسن فاروقی کے آڑے آتی ہے کہ وہ نذیر احمد کی ناول نگاری کی تفہیم نہیں کر سکتے ۔ ان کا اصرار ہے کہ نذیر احمد کی کتابیں ناول کے بجائے تمثیلی قصے ہیں، کیونکہ ان میں جان بنین BUNYAN کی طرح مجرد تصورات کو مشخص کر دیا گیا ہے ۔ نذیر احمد کے ہاں، اصلاحی جذبے اور جوش موعظت کوئی ڈھکی چھپی چیز نہیں بلکہ ان کی کتابوں کی غایت تحریر کا جزو اعظم ہیں، اور ان کی تحریر کا وہ حصہ ہیں جسے آج قبول کرنا تو کیا پڑھنے تک میں سب سے زیادہ تامل ہوتا ہے ۔ لیکن نذیر احمد کے ہاں ناصحانہ جوش کی فراوانی کے باوجود، تمثیلی رنگ اس طرح کا ہرگز نہیں ہے کہ جس طرح بنین کی کتابوں میں ملتا ہے ۔انگریزی اثرات کے باوجود نذیر احمد اس عیسوی مقصد سے کوسوں دور ہیں جو دنیا کو اچھے اور نکوکار عیسائی کے لیے مرحلے وار مشکلات سے گزرنے کا سفر سمجھ کر، اس سفر کی مختلف منزلوں کے متوازی مقامات کو قصے کا روپ دے رہا ہے ۔ نذیر احمد مجرد تصورات کے بجائے مثالی کرداروں سے دل چسپی رکھتے ہیں، کیونکہ بنین کے برخلاف ان کا مقصد مدرسانہ DEDACTIC ہے ۔ان کے آدرشی اور مثالی کردار اس لیے تخلیق کیے گئے ہیں کہ اپنے پڑھنے والوں کو ROLE MODELS فراہم کر سکیں ۔ان کرداروں کی مثالیت واضح ہوتی بھی ہے تو غیر مثالی، کم زور، ناقابل تقلید اور بے حد " انسانی " کرداروں کے تضاد کے طور پر ۔ چنانچہ اصغری کی فضیلت، ضدی، خود سر اور بچپنے کی سی حرکتیں کرنے والی اکبری کے مقابلے میں، بہتر نمونہ ثابت ہونے سے ابھرتی ہے ۔ ٹھیکرے کے، وینٹی فیئر میں بیکی شارپ اور امیلیا دو متوازی مگر متضاد کردار ہیں، جن کے حوالے سے نقادوں نے لائٹ اور ڈارک ہیروئن کی متضاد فگرز کی نشان دہی ہے ۔ ان دونوں کا مقصد ایک دوسرے کے تضاد کو ابھارنا ہے مگر

دونوں اپنی انسانی خصوصیات کی حامل ہیں ۔ اسی طرح اصغری بھی، تمثیلی کرداروں کے برخلاف، ہر اس مرحلے سے مختلف طور پر گزرنے کے ساتھ ساتھ، کہ جس سے اکبری گزری ہے، کئی ایسے مراحل سے گزرتی ہے جہاں اکبری کا متوازی حوالہ ختم ہو چکا ہے اور وہ ان مراحل سے اپنے طور پر گزر رہی ہے ۔ ماما عظمت سے اس کی سرد جنگ خصوصاً قابل ذکر ہے ۔ اصغری پر ماما کا پہلا، دوسرا اور تیسرا وار اس طمطراق سے پیش کیے گئے ہیں جس طرح تاریخ کی درسی کتابوں میں پانی پت کی پہلی، دوسری اور تیسری جنگ کا ذکر ہوتا ہے ۔ یہ مماثلت اس لیے بھی ہے کہ دونوں کا مقصد تدریسی ہے ۔ اور نذیر احمد کا صاف صاف تدریسی مقصد ہے کہ خواتین کو اس کشمکش کے لیے تیار کر دیا جائے جو گھروں کے اندر جاری ہو سکتی ہے ۔ اسی کشمکش کو قریب قریب اسی مقصد کے تحت، "افسانہ، نادر جہاں" نے اٹھایا ہے ----- کیا دلی اور کیا لکھنؤ، غدر کے بعد کے دور کی تمام سیاست گھر آنگن میں ہی محدود تھی ۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ گھریلو کشمکش خالصتاً انسانی بنیادوں پر دکھائی گئی ہے جو تمثیلی رنگ سے بہت دور ہے ۔

نذیر احمد کا مطمح نظر مدرسانہ تھا اور وہ اپنے مقصد میں ناکام ہو جاتے اگر ان کے پڑھنے والوں کو ان کے قصوں پر تمثیل کا گمان گزرتا ۔ ان قصوں کی کامیابی تو اسی میں مضمر تھی کہ پڑھنے والے ان سے IDENTIFY کریں اور ان سے اپنی زندگی کے لیے سبق سیکھیں ۔ نذیر احمد کے ناولوں کے محرکات اور سیاسی و سماجی مضمرات پر میری نظر میں وقیع ترین مضمون چودھری محمد نعیم کا "نذیر احمد کا انعامی ادب" ہے (جس کا اردو روپ، شمس الرحمن فاروقی کی مرتب کردہ کتاب "تحفتہ السرور" میں شامل ہے) ۔ نذیر احمد کے مقاصد کے بارے میں وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

"نذیر احمد کے انعامی ناول کامیابی کی کہانیاں ہیں اور اس طرح کی کامیابی کی کہانیاں جو ہندوستانی مسلمان غدر کی ناکامیابی اور اپنے دنیاوی اقتدار کی تمام علامتوں کے شکست کے بعد سننا چاہتے تھے ۔ نذیر احمد نے کہا کہ اللہ کی خدمت کا ایک دائرہ ہے اور سرکار بہادر کی خدمت کا دوسرا ۔ دونوں میں تضاد یا آویزش نہیں ۔ کامیابی اصل چیز ہے ---- نذیر احمد کے یہ خیالات ایک طرح سے اس پروٹسٹنٹ اخلاقیات کی اسلامی شکل تھی جس کے تحت دنیا میں ناکام شخص راندہ درگاہ خداوندی بھی سمجھا جا سکتا تھا ۔ ان کے یہ ناول ادب الآداب کی وہ تصانیف ہیں جن کی ضرورت اس وقت کے حاکم اور محکوم دونوں کو تھی ۔ اسی میں ان کی کامیابی کا راز ہے ۔ لیکن ہمارے زمانے میں ان کی مقبولیت باعث تشویش بھی ہو سکتی ہے ۔"

باعث تشویش میں شاید ان کی فکری اہمیت ہے کہ ان میں وہ جدلیاتی کشمکش موجود ہے، اور بعض مقامات پر FORMULATE ہوئی ہے جو آج بھی جاری ہے اور ہمارے لیے بے اندازہ اہمیت رکھتی ہے ۔ "توبتہ النصوح" اور "ابن الوقت" موضوعاتی اعتبار سے آج بھی ہماری

معاصر کتابیں معلوم ہوتی ہیں ۔ ان میں جو چیز از کار رفتہ ہو گئی ہے، وہ خود نذیر احمد کا شخصی نقطہ نظر ہے ۔ تاہم نذیر احمد اپنے خیالات کی وجہ سے میرے لیے اتنے قابل احترام نہیں کہ جتنے اپنی تکنیک اور ناول نگاری کے اسلوب کے لیے محترم ہیں ۔ یہ اہمیت انسانی مسائل سے سروکار رکھنے والے ناول نگار کو تو مل سکتی ہے، تمثیل نگار کو نہیں ۔

مقصد بہرحال جو بھی رہا ہو ، نذیر احمد نے درسیاتی کتاب کو ناول کی دہلیز پر لاکر کھڑا کر دیا ۔ "مراۃ العروس" اور "بنات النعش" میں درسیاتی ضرورت نمایاں ہے، لیکن "توبۃ النصوح اور "ابن الوقت" میں ناول کی صنفی خصوصیات، درسیاتی ضرورتوں پر حاوی ہو گئی ہیں ۔ (ابن الوقت ۔ کسی انعام کے لیے لکھی گئی نہ پیش ہوئی ۔ اس کو انعامی ادب قرار دینا مشکل ہے ۔) ان دونوں سے کم تر کتاب "فسانہ مبتلا" میں غیرت بیگم کا پھوہڑ پن اور ہریالی کا سلیقہ دونوں مبتلا کی توجہ اور ازدواجی محبت کے طلب گار ہیں ، مگر ایک دوسرے کے مقابل آنے کے لیے دونوں کرداروں کو اپنی انسانی حیثیت مجردات میں گم نہیں کرنا پڑتی ۔ غیرت بیگم کے گھر میں آتے ہی ہریالی نے جو تبدیلیاں پیدا کیں وہ بیان قابل توجہ ہے کہ نذیر احمد کس طرح انسانی زندگی کی چھوٹی بڑی تفصیلات سے قصے کے عمل کو نمایاں کرتے ہیں ۔ ناول کا میڈیم اب مصنف کے ہاتھوں ڈھل کر تیار ہو گیا ہے ۔ اور پیچیدہ فنی و فکری مقاصد کے لیے استعمال ہو سکتا ہے ۔ ان تمام مسائل کا شائبہ بھی ڈاکٹر احسن فاروقی کی تنقید میں نظر نہیں آتا ۔ ڈاکٹر صاحب نے ایک اعتراض یہ بھی کیا ہے کہ نذیر احمد کی کتابوں کے ہر فرد کا نام کسی نہ کسی اخلاقی صفت پر ہے اور اس کی تمام حرکات اسی صفت کے موافق ہیں (اگر چہ پھر بھی ماما عظمت کہاں جائے گی؟ اور کلیم؟ اگر ہریالی کا نام بھی اس کی صفات کے حساب سے ہے تو کیا نذیر احمد "ہری بھری عورت" کے اس تصور سے واقف ہیں جو ڈاکٹر محمد احسن کو اقبال کی شاعری میں نظر نہیں آئی تھی؟) کرداروں کے نام جس طرح رکھے گئے ہیں، وہ قصے کے FABULA میں ان کے مقصد و منشا سے کسی قدر متعلق ہیں، اور پھر نذیر احمد کو ایسے کرداروں سے دل چسپی بھی ہے جو دوسروں کے لیے نمونہ بن سکیں ۔ یہ دل چسپی ان کو ناول نگاری کے مرتبے سے گرا دینے کے لیے کافی نہیں ۔ انگریزی ناول کے پہلے دور میں رچرڈسن اور فیلڈنگ دونوں نے اپنے کرداروں کے ناموں کو اہمیت دی ہے ۔ واٹ نے اس نکتے کا خاص طور پر ذکر کیا ہے کہ ان دونوں نے اپنے کرداروں کو ایسے نام دیئے ہیں ---- سر چارلس گرانڈی سن ، اسکوائر آل وردی وغیرہم --- جو مناسب بھی معلوم ہوں اور ان میں کوئی اشارہ بھی پنہاں ہو ۔ فیلڈنگ نے خود لکھا تھا کہ اسے اشخاص سے نہیں بلکہ MANNERS سے دل چسپی ہے ، افراد ، نہیں بلکہ پوری نوع کو دکھانا مقصد ہے ۔ نذیر احمد کی دل چسپی بھی کچھ اسی قسم کی ہے ۔

نذیر احمد کی طرح سرشار بھی ڈاکٹر صاحب کے سسٹم میں ناول نگار

کے طور پر فٹ نہیں ہوتے۔ نذیر احمد تمثیل نگار تھے تو سرشار، داستان اور ناول کی درمیانی کڑی
سرشار کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ ان کی تحریروں کو ناول کہنے کو جی نہیں چاہتا اور وہ ناول نگار
اس لیے نہ بن پائے کہ ان کے ادبی شعور کی بنیادیں پرانے اردو ادب میں اس استحکام کے ساتھ
جمی ہوئی ہیں کہ وہ یوروپین ادب کے مخصوص اثر کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ "سرشار کے "فسانہ آزاد"
کی طوالت اور اس کے ڈھیلے ڈھالے فارم پر انہیں اعتراض ہے کہ یہ ناول کے بجائے داستانوں
سے قریب تر ہے۔ "فسانہ آزاد" کا فارم واقعاتی EPISODIC ہے اور مغرب کے پکارسک
PICARESQUE ناولوں کی طرح مختلف واقعات ایک ہی لڑی میں ڈھیلے ڈھالے طور پر
سلسلہ وار پروئے ہوئے ہیں۔ اور رہی طوالت تو مغربی ناول کے حساب سے یہ بھی کوئی عیب
نہیں۔ فرانسیسی مصنف (MADELEINE DE SCUDERI ۱۶۰۷ء تا ۱۷۰۱ء)، جو
لوئی چہاردہم کے عہد دولت میں بہت مقبول تھی، اس نے دس جلدوں میں ایک ناول
ARTAMENE OU LE GRAND CYRUS لکھا۔ اس کی طوالت، اس کے
ناول کہلائے جانے میں حائل نہ ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا ادبی مرتبہ بہت بلند نہ تھا اور اس
مصنف کو اب یاد رکھا جاتا ہے تو ہومین کے ایک افسانے کے موضوع کے طور پر۔ طوالت صرف
کلاسیکی دور کے ناولوں کا طرہ امتیاز نہیں، اس صدی کے ابتدائی دور میں رومان رولاں کا طویل
ناول "ژاں کرستوف" نقادوں اور عام پڑھنے والوں میں مقبول رہا ہے، اور بیسویں صدی کا
کلاسیک قرار دیا گیا ہے۔ اور اگر ضخامت ہی معیار ہے تو مارسل پروست کے ضخیم ناول کو کیا کہا
جائے گا جس کے استناد کو تسلیم کئے بغیر اس عہد میں ناول پر گفتگو ہی ممکن نہیں۔ طوالت بذات
خود اچھی ہے نہ بری، لازمی ہے نہ غیر ضروری۔ اور نہ اس کو بنیاد بنا کر کسی کتاب کو ناول کی
صنف سے خارج کیا جا سکتا ہے۔ طوالت اور ڈھیلے ڈھالے واقعاتی فارم کو صحافتی اسلوب و مواد کا
ایک لازمی شاخسانہ سمجھنا چاہیئے جو اردو صحافت میں اس وقت رواج پا رہا تھا، اور اسی اسلوب سے
سرشار نے اپنے ناول کو اخذ و تیار کیا۔ سرشار نے "فسانہ آزاد" "اودھ اخبار" کے لئے قسط وار
لکھنا شروع کیا، اور اخبار کے عام انداز کا ناول کے اسلوب سے ایک گونہ تعلق ہے۔ لینارڈ ڈیوس
نے انگریزی ناول کے آغاز اور صحافت کے تعلق پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ حالات حاضرہ کی
رپورٹنگ اور اس کے دستاویزی، صحافیانہ انداز کے ہم عادی ہو گئے ہیں، مگر چھاپے خانہ کی ایجاد
سے پہلے اس کا رواج پانا ممکن نہیں تھا۔ اس کا اثر ناول کی ابھرتی ہوئی صنف پر پڑا کہ خبر اور
افسانویت کے DISCOURSE کو ملا جلا کر ایک اسلوب تیار کیا گیا تاکہ قاری پر اس کی
واقعیت یا اس کا قرین قیاس ہونے کا اثر ڈالا جا سکے۔ سرشار بھی "فسانہ آزاد" کے پڑھنے والوں
پر یہی تاثر مرتب کرنا چاہتے ہیں، اس لئے اخباری مضامین سے قریب تر انداز ان کو مناسب معلوم
ہوتا ہے۔ اس ناول کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے، اس میں سے ناول کا DISCOURSE تیار
ہو چکا ہے اور اخباری اسلوب سے علیحدہ ہو کر بھی اپنی جگہ قائم رہ سکتا ہے۔

اب رہی مغربی ناول سے سرشار کی واقفیت، سرشار نے سرور اور فسانہ ، عجائب کی بے حد تعریف کے باوجود انگریزی ناول کے اتباع کا اعادہ کیا ہے اور " ڈان کیہوٹے " کا اثر قبول کرنے کا دعوی بھی کیا ہے ۔ (ایک ہاتھ میں فسانہ ، عجائب ، ایک ہاتھ میں " ڈان کیہوٹے " ۔ اردو ناول تبھی سے ایک مخمصے کا شکار نظر آرہا ہے ۔) ڈاکٹر صاحب کو شکایت ہے کہ سرشار انگریزی ناول سے واقف نہیں تھے اور ڈان کیہوٹے کا ترجمہ " خدائی فوجدار " کے نام سے کرنے کے باوجود اسے پوری طرح سمجھ نہیں پائے ۔ سرشار کی اس کتاب کے بارے میں محمد حسن عسکری کا کہنا ہے کہ " سرشار نے ترجمہ کیا ہی نہیں ، بلکہ اصل کہانی کو دیسی لباس پہنایا ہے " اور یہ کہ " انہوں نے اس کتاب میں اتنا ہی پڑھا جتنا ان کے معاشرے نے پڑھوایا " اس کے باوجود عسکری صاحب کا اصرار ہے کہ اس کتاب کا نام اردو نثر کی وقیع کتابوں کی فہرست میں سے خارج نہیں کیا جاسکتا ۔ سرشار ، عسکری صاحب کے پسندیدہ مصنفوں کی فہرست میں تو کیا رہے ہوں گے ، انہوں نے سرشار پر تفصیل کے ساتھ نہیں لکھا ۔ لیکن ان کی کئی تحریروں میں سرشار کے حوالے سے ایسے کلیدی نکتے بکھرے ہوئے ہیں جن کو بنیاد بناکر سرشار کی ایک نئی تفہیم ممکن ہے ۔۔۔ ایسی تفہیم جو سرشار کو اردو نثر کے تمام سرمائے کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھتی ہے ۔ اور پھر سرشار عسکری صاحب کے اپنے تنقیدی نظام سے کس قدر موافقت رکھتے ہیں ۔ " محاوروں کا مسئلہ " میں سرشار کا حوالہ نفس مضمون کے اعتبار سے کتنے مناسب طور پر آیا ہے ۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کا فیصلہ اور بھی زیادہ ناقابل قبول معلوم ہونے لگتا ہے اگر اسے ان چند فقروں کے ساتھ رکھ کر دیکھیں جو عسکری صاحب کے انتہائی اہم مضمون " ہمارا ادبی شعور اور مسلمان " میں استدلال کے بہاؤ کے دوران آگئے ہیں اور جن میں سرشار کا حوالہ موجود ہے ۔ (اسلوب کے اعتبار سے ایجاز اور بلاغت ہی اس مضمون کے استدلال کو مضبوط کررہے ہیں ۔ عجیب مضمون ہے کہ افسانے لکھنے والے ایک شخص کی حیثیت سے مجھ کو جادو کا پہاڑ معلوم ہوتا ہے ۔ اور تو ماس مان کے ناول " جادو کا پہاڑ " کا ٹی بی سینی ٹوریم ، ہمارے دانش وروں کے چاروں طرف معلق پنجرے کی طرح سر پر ٹنگا ہوا ہے جو کسی لمحے گر کر ان کے گرد تن جائے گا ۔) مضمون میں چند فقرے ہیں ، مگر ان میں اس دور کے ناول کے ASSESMENT کے لئے اچھا خاصا جواز اور زاویہ ، نظر مضمر ہے ، جس سے یہ بھی واضح ہوجاتا ہے کہ نسبتاً قلیل سرمائے کے باوجود عسکری صاحب اردو میں افسانوی ادب کے اہم ترین نقاد کیوں ہیں ۔ ۱۹۵۷ء کے بعد معاشرہ جس شدید بحران سے دوچار تھا اس کے خد و خال اتنے نمایاں ہیں کہ ہم انہیں بھلائے نہیں بھول سکتے ، مگر اس کے باوجود ، عسکری صاحب کے بقول " سرشار کی کتابیں ، نذیر احمد کے ناول ، سجاد حسین اور اودھ پنچ کے دوسرے لکھنے والوں کی تحریریں ، یہ سب چیزیں براہ راست قوم کی روزمرہ زندگی سے پیدا ہوئی ہیں ۔ " سرشار کے ہاں مغربی ادب کے مطالعے کی کمی کی تلافی جس چیز سے ہوتی ہے ، اور وہ ناول نگاری میں

اتنے کامیاب نظر آتے ہیں تو اس لئے کہ، بقول عسکری، "ان کے تخیل میں وہ تندرستی اور توانائی تھی جو اجتماعی زندگی میں شمولیت کے بعد ہی حاصل ہوتی ہے۔" عسکری صاحب کے نزدیک "میر امن، غالب، سرشار، نذیر احمد، سجاد حسین، شرر وغیرہ کے زیر اثر اردو نثر نگاری اور انشا کی بڑی جان دار روایت پیدا ہو گئی تھی جس میں بڑی بڑی صلاحیتیں تھیں۔" اسی روایت کی کامیاب FLOWERING کا ایک اہم مظہر اس دور کا ناول ہے، جسے ڈاکٹر احسن فاروقی کی طرح ادبی اور قومی روایات سے عاری نہیں قرار دیا جاسکتا، بلکہ ان کا اظہار سمجھا جاسکتا ہے۔ اس ناول کا المیہ یہ نہیں ہے کہ وہ ویسی چیز کیوں نہ بن سکا جیسی ڈاکٹر احسن فاروقی دیکھنا چاہتے تھے، کیوں کہ جو کچھ وہ بن گیا تھا، وہ بھی اپنی جگہ کم انوکھا نہیں تھا۔ بلکہ اس کا المیہ تو یہ ہے کہ یہ روایت آگے نہ چل سکی، اور اب یہ عالم ہے کہ اس کو پہچانا بھی نہیں جاتا۔ یہ سوال عسکری صاحب نے بڑے چبھتے ہوئے انداز میں اٹھایا ہے:

"اگر آپ کو مسلمان ادیب اور مسلمان قوم کی روز بروز بڑھتی ہوئی بے کانگی کا یقین نہ آیا ہو تو یہ بتلائیے کہ اردو ناول میں نذیر احمد، سرشار، سجاد حسین نے جس قسم کی حقیقت نگاری اور جیسی روایت کا آغاز کیا تھا وہ انہیں کے ساتھ کیوں ختم ہو گئی اور اردو افسانے کا یہ زریں دور شعلہ مستعجل کیوں ہو کے رہ گیا؟"

مگر کیا بتلائیے۔ بات تو یہ ہے کہ شمع بجھتی ہے تو اس میں سے اسی طرح دھواں اٹھتا ہے، نقادوں نے اسے زریں دور مانا ہی کب ہے جو شعلہ مستعجل کے جل بجھنے پر سیاہ پوش ہوں۔ وہ تو اسے صرف تشکیلی دور کا نام دے کر زیادہ سے زیادہ ایک ABORTED سی کوشش سمجھتے ہیں، اور بس۔ یہ دور ہمارے نقادوں کے لئے جس نوع کی مشکلات، بلکہ نارسائی اور پھر ناشناسی سامنے لے کر آتا ہے، اس کا اندازہ، نذیر احمد اور سرشار سے بھی زیادہ شرر کے بارے میں ڈاکٹر احسن فاروقی کے رویے سے لگایا جاسکتا ہے۔ شرر، ڈاکٹر صاحب کے لیے دو مشکلات پیدا کرتے ہیں۔۔ ایک تو یہ کہ ناول کے فارم کے جس مخصوص قرینے سے ڈاکٹر صاحب کی حد سے سوا دل بستگی ہے، اس میں شرر کے لئے اور شرر کے ہاں اس کے لئے گنجائش ذرا کم ہی نکلتی ہے۔ پھر یہ کہ شرر سے ان کا مزاج ہی موافقت نہیں رکھتا، اور اس وجہ سے وہ شرر کو CONDEMN کرتے ہیں، اور ان کے مطابق شرر ایک خاص ٹائپ کے آدمی ہیں جو اپنے زعم کی وجہ سے ہمیشہ خود شناسی سے دور رہتے ہیں اور جنہیں جوش و جذبے کی شدت کے مارے اپنے عمل کی مضحکہ خیزی کا احساس نہیں ہونے پاتا۔۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ بیان آج کے کسی بھی عام ناقد پر بھرپور طریقے سے پورا اترتا ہے، اور بقول سجاد حسین، جس کے سر پر یہ کاغذی ٹوپی ٹھیک بیٹھ جائے وہی بلبلول۔ شرر پر ڈاکٹر صاحب کے اعتراضات بہت جلد فن کی پٹری سے اتر جاتے ہیں: "ان کا ادب کی طرف کوئی رجحان بھی نہیں دکھائی دیتا جس کی بناء پر وہ ناول نگاری کے لئے کسی طرح موزوں

ں" (ص ۱۲۷) ۔ "چوں کہ انسانی نفسیات سے انہیں کوئی مس نہیں اور نہ زندگی کے گوناگوں سور سے کوئی دل چسپی ہے ، اس لئے ان کی تصویریں بالکل بے جان رہ جاتی ہیں ان کی ہر ناول کا مک اور زمانہ مختلف ضرور ہیں مگر بالکل سطحی اور مردہ ہے " (ص ۱۳۳) " غرض ان کی تاریخی ناولیں محض پوچ ہیں ان کی اپنے زمانے میں شہرت کی وجہ یہ تھی کہ انہوں نے جو مذہبی جوش ان ناولوں میں دکھایا ہے اس سے عام جاہل سنی مسلمان اور مولانا کے ایسے پڑھے لکھے صاحب کے آدمی بہت خوش ہوتے تھے ۔ " (ص ۱۳۶) ۔ " وہ ایک اور قسم کی بدمذاقی کے بانی ہیں جو عام ہے ، وہ یہ کہ ادبی ناول کی طرز انشاء اچھی ہوتی ہے اس لئے ایک حد تک اردو ناول کے انحطاط کے بانی وہ ہیں (ص ۱۴۴) ۔ میں شرر کا کچھ ایسا قائل بھی نہیں ، مگر ان آراء کے صحیح یا غلط ہونے پر تنقیدی انداز میں گفتگو کرنا میرے لئے ناممکن ہے ۔ خصوصاً یہ دیکھتے ہوئے کہ شرر کے ساتھ انحطاط کو وابستہ کرنے اور ان کے ناولوں کو پوچ قرار دینے کے ساتھ ہی ساتھ ، ڈاکٹر صاحب یہ بھی لکھتے ہیں کہ شرر " اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنہوں نے سلیقے کے ساتھ ناول نگاری کی ۔ " ڈاکٹر صاحب کا خیال ہے کہ یہ وہ سلیقہ نہیں جو " فن کا واقف کار برتے گا اور فن ناول نگاری والے سلیقے میں تو اس وقت پست سے پست ناول نگار بھی ان سے آگے ہے ۔ ' تاہم وہ فوراً یہ بھی کہتے ہیں کہ " مگر ایک عام سلیقہ ضرور ہے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے ہاتھ میں ناول ایک زیادہ ترتیب اور متحدہ فارم کی چیز بن گئی ۔ " مگر میں اب اس رائے کو بھی نہیں سمجھ سکتا ۔ ایک بدمذاق اور بدسلیقہ ناول نگار کے ہاتھوں ترتیب پانے والے " متحدہ فارم " کو کس طرح قبول کیا جاسکتا ہے ؟ ڈاکٹر صاحب کی دونوں آراء آپس میں بہت فاصلہ رکھتی ہیں ، اور ان سے کوئی واضح تنقیدی فہم مرتب ہو کر سامنے نہیں آتا

ڈاکٹر احسن فاروقی کے اس نوع کے بیانات ، دراصل اردو نقادوں کی عام طور پر استعمال کردہ زبان کی ناکامی کی نمائندگی کرتے ہیں ، یہ زبان اور اس کی اصطلاح موضوع سے واقفیت پیدا کرنے میں زیادہ معاون ثابت نہیں ہوتی ۔ ان کا شعوری تنقیدی عمل ان سے ایک اور ہی زبان میں گفتگو کرواتا ہے ، اور ان کا جبلی یا فطری ذوق اور ہی انداز میں سامنے آتا ہے ۔ اسی لئے جب وہ تعریف کرنے پر آتے ہیں تو تنقیدی زبان ہی بھول جاتے ہیں ۔ " فرقہ ، باطنیہ کی فردوس بریں نے ان کو فن کاری کے فردوس بریں میں پہنچادیا ۔ اس ناول کا ناظر اس کو فردوس کے مزے لینے کے لئے پڑھے گا ۔ " (ص ۱۴۶) ۔ " ناول سے سچا ذوق حاصل کرنے والے اور سچے مذاق کی ناول لکھنے والے کے لئے سرشار کے پیر چھولینا ضروری ہے ۔ " (ص ۱۱۹) ۔ " معلوم ہوتا ہے کہ مولانا جب اس کتاب کو (توبتہ النصوح) تصنیف کر رہے تھے تو قصہ گوئی کے فرشتے نے ان کے قلم کو اپنے ہاتھ میں لے لیا تھا اور اس طرح یہ کتاب ایک آسمانی اور دائمی چیز بن گئی " (ص ۵۵) ۔۔ گویا ان کا نام فاروقی کے بجائے بجنوری ہونا چاہئے تھا ، اور تنقیدی تاریخ کے بجائے محاسن بیان رسوا لکھنا

چاہیئے تھا، جس کا پہلا فقرہ یوں ہو تا کہ ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں، توبۃ النصوح اور امراؤ جان ادا۔ مگر اس قسم کی تعریف بھی یکسر، غیر مفید ہے، اسی لئے امراؤ جان ادا کی تعریف میں ڈاکٹر صاحب نے جو سینکڑوں صفحے لکھے ہیں، ان کی افادیت خاصی محدود ہے۔

اصل شکل یہ ہے کہ بنائے فساد شرر کی ادبی صلاحیت (یا اس کا فقدان) کم ہے اور ناول کے فارم سے ڈاکٹر صاحب کی توقعات یا ناول نگاری کے ایک خاص سلیقے سے ان کی دل چسپی زیادہ ہے۔ ان کے اور شرر کے بیچ میں سروالٹراسکاٹ حائل ہیں، اور وہ اسکاٹ کے دائرہ اثر سے باہر نکل کر نہیں دیکھ سکتے۔ شرر کو وہ دراصل والٹراسکاٹ نہ ہونے کی وجہ سے مورد الزام ٹھہرار ہے ہیں اسی طرح نذیر احمد کے اور ان کے درمیان جان بنین، اور سرشار کے اور ان کے درمیان ڈان کیہوٹے حائل ہیں۔۔ ڈاکٹر صاحب نے ناول کا ایک نمونہ اپنے سامنے رکھا ہوا ہے، اور جو کتاب اس نمونے سے مطابقت نہیں رکھتی، اسے وہ ناول کی صنف سے ہی ماٹ باہر کر دیتے ہیں۔ یہ کچھ اس قسم کی بات ہے کہ آپ ایک مخصوص چارپائی کو اپنا چوکھٹا قرار دے لیں، اور اس کے بعد، سر دھڑ، پاؤں جو بھی اس چارپائی سے باہر نکلتا ہوا دکھائی دے، اسے کاٹ کر پھینک دیں۔ ڈاکٹر صاحب جب نذیر احمد اور سرشار کو اپنے متعینہ ماڈل یا نمونے کے مطابق نہیں پاتے، تو انہیں ناول کی صنف سے ہی خارج کر دیتے ہیں۔ ان کے ہاں اس بات کا امکان ہی نہیں ہے کہ ناول کے ماڈل ہی کو نذیر احمد اور سرشار کے افسانوی عمل سے اخذ کریں۔ ڈاکٹر صاحب کے تنقیدی عمل میں اس وجہ سے ایک طرح کی شتر گربگی پیدا ہو گئی ہے کہ وہ اس چیز کو مقدم سمجھتے ہیں کہ مغربی ناول کے ماڈل سے مطابقت کو دیکھیں، اور اس بات کو اولیت نہیں دیتے ہیں کہ اردو کے ان ناولوں کے تنقیدی جائزے کے ذریعے سے ان کو پرکھنے کے لئے فنی اصول متعین کریں۔

مغربی ناول کو اصل اصول مان کر سخن وری کے تمام معیار اسی کے حساب سے طے کرنے میں میرے اندازے کے مطابق بھی قباحت صرف یہی ہے کہ مغربی ناول کا جو تصور ڈاکٹر صاحب نے سامنے رکھا ہے، وہ بہت محدود ہے، پابند اور جامد بلکہ متحجر ہے۔ انہوں نے انگریزی ناول کے وکٹوریائی دور کو UNIVERSALIZE کر لیا ہے اور اسے اصل پیمانہ سمجھ رہے ہیں جب کہ خود مغرب میں ناول کے تصور میں مبہم تبدیلیاں آئی ہیں، اور اس صنف کے اندرونی محرک پر زور دیا گیا ہے جس نے اپنے اظہار کے لئے ایسی صورتیں بھی وضع کی ہیں جو وکٹوریائی ناول سے بہت مختلف ہیں۔ اس ضمن میں مغربی ادب کے دو انتہائی اہم معاصر ناول نگاروں نے ناول کا جو تصور سامنے رکھا ہوا ہے، اس کا حوالہ کافی ہو گا۔ میلان کنڈیرا، سروانتیس کے ڈان کیہوٹے کو جدید دور کا نقطہ نظر آغاز سمجھتا ہے۔ کنڈیرا نے "ناول کی موت" کے اس تصور کو بڑی سختی سے

د کیا ہے جس کی گونج بعض امریکی اور انگلستانی نقادوں کے ہاں اب تک سنائی دے رہی ہے ۔
نڈیرا کے نزدیک ناول کی اہمیت اور دنیا کی معنویت کے مسئلے آپس میں جڑے ہوئے ہیں ۔ اس
نے لکھا ہے کہ جب خدا اپنی اسی کرسی سے رخصت ہوا جہاں سے وہ کائنات اور اس کے نظام اقدار
کے بارے میں ہدایات جاری کرتا تھا، خیر اور شر کی تفریق کرتا تھا اور ہر چیز کو معنی بخشتا تھا، اسی
قت ڈان کیہوتے اپنے گھر سے نکل کر اس دنیا میں عازم سفر ہوا جسے وہ اب پہچان نہیں سکتا تھا ۔
نصف اعظم کی عدم موجودگی میں دنیا اچانک ایک ہولناک ابہام میں لپٹی ہوئی نظر آئی، خداوند کی
رف سے جاری کردہ واحد حقیقت ان چھوٹی چھوٹی اضافی RELATIVE حقیقتوں میں تقسیم
د گئی جسے لوگ مختلف حصوں میں بانٹ رہے تھے ۔ یوں جدید دور کی دنیا پیدا ہوئی اور اس کے
ساتھ ہی ناول وجود میں آیا جو اس دنیا کی صورت اور اس کا مثالی نمونہ تھا ۔" ایسے لمحے اور ایسی دنیا
ں جنم لینے کی وجہ سے ناول کا اہم ترین وصف اس کی کشادگی ہے، نہ کہ چند نمونوں کی پاسداری
وفاداری ۔ وہ آئینہ ہے، جامد تصویر نہیں ۔ ناول کے اس وصف کا ذکر کارلوس فوینتیس
FUENTE: نے کیا ہے ۔ فوینتیس نے باختن کے اس خیال سے اتفاق کیا ہے کہ ناول،
بانوں کی کشمکش ہے ۔ اور اس کے خیال میں سروانتیس کا اصل نابغہ تو یہی تھا کہ اس نے ناول
اصناف اور اسالیب کی کشمکش پر قائم کیا ۔ اس کے خیال میں ناول، رزمیے کا بگاڑ ہے، مگر اس کی
صل خصوصیت یہ ہے کہ وہ محدود نہیں

I THINK THE NOVEL IS BASICALLY A GENRE WITHOUT GENRE
IT CANNOT FIT INTO ANY GENRE. BECAUSE AT THAT MOMENT
IT FIXES. SOLIDFIES AND CEASES TO BE THE PROTEAN
GENRE OF GENRES OR DIALOGUE OF GENRES

اس بے اندازہ تخلیقی کشادگی کا امکان مدنظر رکھے بغیر مغربی ناول کو حوالہ جاتی بنیاد
بنائے رکھنا، میر کی زبان میں، گنج کے اوپر سانپ بن کر رہنا اور خاک کھانا ہے ۔

میلان کنڈیرا کسی بھی ناول کی قدر و قیمت جانچنے کے لئے واحد تناظر یوروپی ناول کو
سمجھتا ہے، کیوں کہ اس کے مطابق FORMS کے پرثروت سرمائے، اور ارتقائی سفر کی مرتکز
مدت اور سماجی کردار میں یوروپی ناول کا ثانی کسی اور تہذیب میں موجود نہیں ۔ کنڈیرا کا یہ
خیال اس لئے بھی اہم ہے کہ وہ یوروپی ناول کے علاوہ دیگر نمونوں کی علیحدگی اور خود مختاری کی
جانب اشارہ کر رہا ہے ۔ اس نے یہ لکھا ہے کہ ناول (یعنی ہر وہ چیز جسے ہم ناول کہتے ہیں) کی تاریخ
یعنی مربوط اور مسلسل ارتقاء) کوئی وجود نہیں رکھتا ۔ اس کے برخلاف ناول کی تواریخ ممکن ہیں
۔۔ چینی ناول، یونانی، روسی ناول جاپانی ناول اور ازمنہ وسطیٰ کا ناول ۔ ایسی ہی ایک تاریخ
انیسویں صدی کے اردو ناول کی بھی ہے، اور اس حیثیت کو سامنے نہ رکھنے کی وجہ سے ہمارے
نقادوں نے اکثر دھوکا کھایا ہے ۔ اپنی کتاب کے اس باب میں جو انیسویں صدی کے ناول پر ان

کے خیالات کا مجموعی حیثیت سے SYNTHESIS پیش کرتا ہے، ڈاکٹر احسن فاروقی، سرشار، شرر اور رسوا کی انفرادیت کو "سلام آخر" پیش کرنے کے باوجود انہیں اور ان کے ساتھ اردو ناول کو بھی ناکام قرار دیتے ہیں۔

"یہ ضرور تھا کہ ان میں سے ہر ایک کی توجہ اس صنف کے محض اس پہلو پر گئی جو ان کی طبیعت قبول کر سکتی تھی اور اپنی زور دار انفرادیت سے اس پہلو کو وہ روشن کر گئے۔ مگر ان میں اس فن کا وہ اعلا مذاق نہیں تھا جس کی بناء پر وہ اس کی روح میں اتر کر اس پر عمل کرتے۔ پہلی کمی تو یہی رہ گئی کہ وہ اس صنف کو ایک غیر ادب سے لاکر اپنے ادب میں داخل نہ کر پائے، پھر بھلا وہ اس درجے پر کہاں پہنچتے کہ اپنی قومی صفات اور اپنے ادب کی اہم روایات کے مطابق اس کو وہ خصوصیت دے سکتے کہ اردو ناول بھی اپنی جگہ ایسی ہی انوکھی چیز ہو جاتی جیسی کہ فرانسیسی ناول یا روسی ناول ایک فن کی تین (۴) مختلف قومی صورتیں ہیں۔ وہ اردو ادب میں صنف ناول کھپا نہ سکے۔"

ڈاکٹر صاحب مرحوم نے اپنے فیصلے کے بنیاد جس استدلال پر رکھی ہے، وہ مضبوط نہیں ہے اور اعلا مذاق کو وہ مغربی ناول کا ACADEMIC مطالعہ ہی سمجھ رہے ہیں۔ کوئی بھی ناول نگار اپنی انفرادیت سے اس سے زیادہ اور کیا کام لے سکتا ہے ... عالم اور انسانی طبیعت کے تفاعل کو ناول نگار کا دائرہ کار قرار دے کر مولوی عبدالغفور شہباز نے ایسے اعتراضات کا جواب دے دیا ہے۔ تعجب خیز بات یہ ہے کہ یہ اعتراض ان ناول نگاروں کے حوالے سے کیا گیا ہے جو ٹھیٹ اردو مزاج کے ادیب ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر کا ناول، ان چار ناول نگاروں کا اور ان کے علاوہ ان قرار واقعی اہم MINOR ادیبوں کا ناول، اردو کی روایات کا اسی طرح ساختہ پر داختہ ہے جیسا کہ ہونا چاہئے تھا۔ اس پر دوسری زبانوں کے ادب کے جو بھی اثرات پڑے ہوں، اس صنف نے جو بھی رنگ ڈھنگ اختیار کیے اور جو صورتیں سامنے آئیں، وہ اردو کی دیسی روایات کا اور ہمارے قومی مزاج و صفات کا نتیجہ ہیں۔ خوجی کی قرولی ہو یا نصوح کا ہیضہ، اصغری کی اتالیقی ہو یا امراؤ جان کا آوارگی میں زمانے بھر کی سیر کر لینا، ان وقوعوں کا اور کس طریقے سے واردات بننا ممکن تھا؟ انیسویں صدی کا اردو ناول اپنے اندر ایک جہاں معانی رکھتا ہے۔ اس کے محض ایک ابتدائی مطالعے ہی سے مجھے ایسا لگتا ہے کہ اردو ناول کا سنہری دور نذیر احمد سے شروع ہو کر اور اپنے مخصوص لب و لہجے کو اظہار کی مکمل صورت عطا کر کے بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں اپنی موت مر گیا۔ اس کے بعد جو کچھ ہے، پریم چند سے لے کر بانو قدسیہ کے "راجہ گدھ" تک، وہ ناول کے زوال کی کہانی ہے۔ ہمارے نقاد اسی زوال میں خوش ہیں۔

جب ادب میں تصوریت IMAGINING کی کوئی نئی صورت وارد ہوتی ہے، کرسٹوفر مڈلٹن نے رابرٹ والرز کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے، تو وہ اپنے زمانے کے مروجہ

REHTORIC کو جگہ سے بے جگہ کر دیتی ہے، اور اس RHETORIC سے نازک تر ہوتی ہے۔۔ بانس آرپ کے بقول "لامحدود اس دنیا میں ننگے پاؤں نمودار ہوتا ہے۔" انیسویں صدی میں اردو ناول بھی یوں ہی نمودار ہوا تھا۔ لیکن افسوس کہ اب تک ننگے پاؤں چلا آرہا ہے۔ اس مختصر مضمون میں یہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ موجودہ تنقیدی اسلوب اور اصطلاحات، اس کی تنقید و تاریخ کی تفہیم میں معاون ہونے کے بجائے اس کی راہ میں حارج ہوتے ہیں۔ اس انہدام کے بعد مفصل اور کثیر الجہت محاکے کی ضرورت ہے۔ اس محاکے کی صرف اسلوبیاتی یا ساختیات بیان کے حوالے سے رسمیاتی پہلو ہی نہیں ہوں گے، اس ناول اور اس کے قارئین کے درمیان تفاعل کے جائزے۔۔۔۔ سماجی، نفسیاتی اور قاری مرتکز تنقیدی۔۔۔ کی ضرورت ہے کہ ں صنف اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان کیا رشتہ موجود تھا۔ کیو، ڈی، لی وس Q D LEAVIS نے مقبول عام ناولوں اور ان کے پڑھنے والوں کا جائزہ لیا ہے، اس کی تہذیبی معنویت اردو ناول کے مطالعے میں ایک نئی بصیرت فراہم کر سکتی ہے۔ اور اس عہد کے ناول کی معنویت کے مطالعے سے تہذیبی بصیرت بھی حاصل کر سکتی ہے۔ مگر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس آئینے کے پار اترنا تو کیا، ہم اس پر اس سے گرد کا غلاف بھی نہیں اتارنا چاہتے۔ "امراؤ جان ادا" کو عام طور پر اردو کا بہترین ناول قرار دیا جاتا ہے، اس کے مصنف کے بارے میں ایسی کتاب بھی نہیں لکھی گئی جو ان کے سوانح اور مختلف کتابوں کو اور کچھ نہیں تو ایک وحدت کے طور پر تو دیکھ سکے (ڈاکٹر میمونہ بیگم کی کتاب کس قدر ادھوری معلوم ہوتی ہے!)۔ رسوا کا یہ حال ہے تو دوسرے ناول نگاروں کا تو کہنا ہی کیا۔ اس دور کے ناول کے بارے میں موٹی موٹی باتیں بھی معلوم کرنا چاہیں تو مشکل ہوتی ہے۔ ایسا جائزہ بھی سامنے نہیں جو اس دور کے ناول نگاروں اور ان کی کتابوں کا تعارف کرا سکے۔ میرا ایسا عام قاری تو یہ بھی نہیں کہہ سکتا کہ اس سے کوئی اہم کتاب چھوٹ تو نہیں گئی ہے۔ اگر "افسانہ، نادر جہاں" جیسی کتاب سے میری واقفیت ہو گئی تو یہ محض ایک اتفاق ہے۔ اردو ادب سے گہری دلچسپی رکھنے والے بہت سے حضرات بھی ان ناول نگاروں پر کوئی خاص توجہ نہیں دیتے جنہیں MINOR قرار دے دیا گیا ہے۔ حالاں کہ "فسانہ، خورشیدی" شاد عظیم آبادی کی "صورۃ الخیال"، ہوش کی دونوں کتابیں، نواب سید محمد آزاد کا نوابی دربار" اور سجاد حسین کے ناولوں کے بغیر اردو ادب کے مرکزی دھارے MAINSTREAM کا مطالعہ ادھورا ہے۔ حیرت ہے کہ شاد عظیم آبادی جیسے غیر معمولی مصنف کو بھی MINOR ادیب قرار دے دیا گیا۔ نہ صرف یہ کہ ان کا یہ طویل ناول دستیاب نہیں بلکہ اس کی جو تلخیص اختر اورینوی نے کی ہے، وہ بھی نہیں ملتی۔۔۔ تعجب کی بات ہے کہ اب اختر اورینوی کو بھی فراموش کیا جا رہا ہے۔ ان ناول نگاروں کی کتابیں بھی شاد عظیم آبادی کے مشہور شعر کی طرح زبان حال سے کہہ رہی ہیں کہ نادر و نایاب ہیں، ہم کیا ہی اچھا ہوتا کہ کوئی

اشاعتی ادارہ ان کتابوں تک رسائی کو ممکن بناھ رہتا، ان آئینوں پر سے زنگ اترے، ان کتابور سے ہمارا رابطہ بحال ہو اور یہ پرانے ناول نگار آئینہ فروش شہر کوراں نہ معلوم ہوں۔ جو حیرنہ ہمارا حصہ ہے، اس سے آئینہ کیوں حیراں رہے؟

(اکتوبر ـ ـ ـ ـ ـ دسمبر ۱۹۹۲

ڈاکٹر رشید امجد

میراجی کی شخصیت

میراجی کی شخصیت کو سمجھنے کے لئے بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا میراجی کی ظاہری ہئیت کذائی محض ایک ڈرامہ تھی یا انہیں خود بھی معلوم نہیں تھا کہ وہ کیا کر رہے ہیں؟ واضح لفظوں میں کیا یہ سارا عمل شعوری تھا یا لاشعوری۔ اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ کچھ تو میراجی کے اپنے اندر ہی خود کو نمایاں کرنے کا جذبہ تھا اور کچھ اُن کے دوستوں نے داستان کو ایسا رنگ دیا کہ وہ ایک افسانوی کردار بن کر رہ گئے۔ اس کا سب سے زیادہ نقصان خود میراجی کو ہوا کہ لوگوں نے ان کی تخلیقات کو اُسی مخصوص کردار کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی، جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ان کے معنی محدود ہو کر رہ گئے۔ میراجی پر سب سے بڑا الزام یہ لگایا جاتا ہے کہ اُنہوں نے اپنے اور اپنی شاعری کے گرد جنسی غلاظتوں کا ڈھیر جمع کر لیا تھا۔ اس الزام میں ترقی پسند نقاد پیش پیش تھے۔ کمار پاشی کا کہنا ہے:

"میراجی کی شاعری کے گرد جنسی غلاظتوں کا ڈھیر جمع کرنے میں ترقی پسندوں کے بعد اس کے دوستوں اور بہی خواہوں کا زیادہ ہاتھ رہا، جنہوں نے اس کے شخصی خاکوں میں جھوٹے سچے واقعات بیان کر کے اس کی شخصیت کو مکمل طور پر مسخ کرنے کی کوشش کی ہے[1]"

---

[1] کمار پاشی — ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ' میراجی مشمولہ میراجی، شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۸

اس طرح کی داستان طرازی کی ایک مثال شاہد احمد دہلوی کا بیان کردہ یہ واقعہ ہے :

"جب پونے میں اپنے اندھے باپ کے مرنے کی اطلاع ملی تو انہوں نے (میراجی نے) مسجد میں جاکر منبر کے پاس پیشاب کیا اور کہا۔ "تو نے میرے باپ کو مار دیا اس لئے میں تیرے گھر میں پیشاب کرتا ہوں[1]"

یہ واقعہ بالکل غلط ہے اس لئے کہ میراجی کو اپنے والد کے انتقال کی خبر بمبئی میں ملی تھی۔ خود میراجی کا اپنا کہنا ہے :

"تین ستمبر کو لاہور سے چلا ہوا خط تیرہ ستمبر کو نخشب کے پتے سے ملا، معلوم ہوا کہ ابا جان ستر (۷۰) کی عمر کو پہنچ کر ختم ہو گئے۔ شام کو کرشن سے دس روپے اور راج کمار سے تین روپے لے کر شراب پوری ایک بوتل لی اور نشہ میں جو رونا دھونا تھا وہ کر لیا[2]"

نخشب، کرشن چندر اور راج کمار تینوں بمبئی میں تھے اس لئے میراجی کو والد کے انتقال کی اطلاع وہیں ملی اس لئے شاہد احمد دہلوی کا بیان واقعاتی طور پر ہی غلط نہیں زمانی و مکانی طور پر نادرست ہے ظاہر ہے مسجد کے منبر پر پیشاب کرنے کی جو داستان طرازی کی گئی ہے وہ بھی ٹھیک نہیں۔ میراجی کے ساتھ اس طرح کے کئی واقعات منسوب کئے گئے ہیں جن کی کوئی حقیقت نہیں ہے، لیکن ایسی داستان طرازی کے لئے خود میراجی کو بھی بری الذمہ قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ انوار انجم کے بقول :

"ان غلط فہمیوں کی ذمہ داری بہت حد تک میراجی ہی پر ہے۔ وہ اپنی داخلیت کے حصار میں اس طرح محدود ہو گئے تھے کہ انہیں باہر کی دنیا حتیٰ کہ اپنی ذات کے بیرونی رخ کی بھی خبر نہ رہی تھی[3]"

اعجاز احمد کہتے ہیں :

---

[1] شاہد احمد دہلوی ۔ میراجی مشمولہ میراجی، شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۲

[2] میراجی کا خط دشونندن بھٹناگر کے نام مشمولہ شعر و حکمت حیدرآباد۔ دور دوم۔ کتاب اول، ۱۹۸۰ء ص

[3] انوار انجم ۔ میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۵۹

"میراجی نے اپنی ذات کا افسانہ اتنی محنت اور چابکدستی سے وضع کیا تھا کہ اس کی بابت عینی شہادتیں بے حد مشکوک ہیں اور اس کے MYTH کو جتنا اس کے دوستوں، شناساؤں نے الجھایا ہے کسی ناقد نے نہیں الجھایا[1]"

الطاف گوہر نے بھی اسی طرح کی رائے کا اظہار کیا ہے:

"میراجی کی شخصیت کو لوگوں نے اس قدر پُراسرار بنا دیا ہے کہ اب یہ کہنے کی ہمت نہیں پڑتی کہ وہ ایک بھلے چنگے سیدھے سادے انسان تھے[2]"

سوال یہ ہے کہ کیا میراجی نے یہ ظاہری شخصیت کسی شعوری جذبے کے تحت بنائی تھی یا حالات کے نتیجے میں خود بخود بنتی چلی گئی اور خود میراجی کو بھی احساس نہ ہوا کہ وہ کیا بن گئے ہیں۔ اس ضمن میں اعجاز احمد کا یہ بیان قابل غور ہے:

"وہ ثانوی شخصیت جو اُس نے ابتداء میں کچھ شعری شخصیت کے رومانی مفروضوں سے مرعوب ہو کر اور کچھ اپنی مخصوص جذباتی ضرورتیں پوری کرنے کی خاطر محض دیکھنے والوں کے لئے ترتیب دی تھی مگر بعد ازاں اتنی مکمل اور بسیط ہو گئی کہ میراجی خود بھی نقلی اور اصلی کا امتیاز قائم نہ رکھ سکا اور اپنے لئے بھی وہی بن گیا جو ابتداء میں وہ دوسروں کے لئے بننا چاہتا تھا[3]"

اعجاز احمد کی رائے کا تجزیہ کرنے کے لئے دو پہلوؤں کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ اول یہ کہ میراجی کے دور میں ادیبوں اور شاعروں کے لئے اس طرح کی پُراسراریت اور قدرے بے ڈھنگی شخصیت کا ہونا ایک فیشن تھا[4]۔ دوم، میراجی کے شخصی حالات کا جائزہ، تاکہ یہ دیکھا جا سکے کہ ان کی شخصیت کی نشو و نما کس طرح ہوئی اور اس نشو و نما میں ان کے خاندانی حالات اور طبعی رجحانات کا

---

[1] اعجاز احمد ــ میراجی شخصیت وفن مشمولہ "سویرا" لاہور شمارہ ۳۶ ص ۷

[2] الطاف گوہر ــ میراجی مشمولہ تحریریں چند ص ۸۷

[3] اعجاز احمد۔ میراجی شخصیت وفن مشمولہ "سویرا" لاہور شمارہ ۳۶ ص ۷

[4] اس پہلو پر دوسرے مضمون میراجی کا ادبی مقام میں تفصیلی بات کی گئی ہے۔

کتنا عمل دخل ہے۔

میرا جی کی والدہ سردار بیگم منشی محمد مہتاب الدینؒ کی دوسری بیوی تھیں۔ ان کے بارے میں مشہور تھا کہ وہ بڑی حسین اور تیز مزاج خاتون تھیں۔ منشی صاحب سے عمر میں کافی چھوٹی تھیں جس کی وجہ سے وہ نہ صرف خاوند پر حاوی تھیں بلکہ اکثر ان سے لڑتی جھگڑتی بھی رہتی تھیں[1]۔ میرا جی کو اپنی والدہ سے بڑا اُنس تھا اور وہ سمجھتے تھے کہ ان کی والدہ کی جوانی کو منشی محمد مہتاب الدین کے بڑھاپے نے برباد کر دیا ہے لاشعوری طور پر انہیں والد سے ایک رقابت اور والدہ سے ذہنی اور قلبی لگاؤ تھا۔ اس حوالہ سے وہ کا ایک کیس بنتے ہیں۔ ان کی ساری زندگی میں عورت جسمانی طور پر کبھی ان کے قریب نہیں آئی لیکن عورت کے دونوں روپ ان کے حواس پر طاری رہے یعنی اس کی جسمانی لذت اور اس کی روحانی محبت۔ بظاہر یوں لگتا ہے کہ وہ عورت کی جسمانی لذت کے تصور کے خمار میں زیادہ ڈوبے رہے لیکن ان کی کئی نظموں میں عورت کی روحانی محبت کی بازگشت موجود ہے۔ ماں کے ساتھ ان کی محبت اور لگاؤ کا ذکر کئی لوگوں نے کیا ہے۔ الطاف گوہر کہتے ہیں ۔

"ان کی والدہ ان پڑھ اور پرانے فیشن کی خاتون تھیں مگر میرا جی انہیں بہت چاہتے تھے[2]"

قیام دہلی کے دوران وہ اکثر والدہ کا ذکر کرتے رہتے تھے اور انہیں بھیجنے کے لئے پیسے بھی جمع کرتے تھے۔ دہلی پہنچنے کے بعد جب وہ ن م راشد سے ملے تو کہنے لگے "میرا نام میرا جی ہے۔ ملازمت چاہیئے ڈیڑھ سو روپے کی، پچاس ماہوار اپنی والدہ کے لئے چاہیئں، پچاس روپے اپنی بہن کو لاہور بھیجنا چاہتا ہوں، پچاس میں خود گزارہ کروں گا۔[3]"

نسیم الظفر کا کہنا ہے :

"انہیں اپنی ماں بہنوں اور بھائیوں سے بے پناہ محبت تھی۔ انہی کی

---

[1] احمد ذکی ڈار سے انٹرویو از راقم

[2] الطاف گوہر۔ میرا جی ۔ ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند ص ۱۰۴

[3] میرا جی بحوالہ نسیم الظفر ۔ سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ "لیل و نہار" لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ ص ۱۱

> آسودگی کے لئے انہوں نے اپنا پیارا شہر لاہور چھوڑا .... وہ اپنے لواحقین
> کے لئے روپیہ کمانا اور جمع کرنا چاہتے تھے۔ کبھی کبھی یہ کہتے ان کی آواز بھرا جاتی
> تھی اور آنکھیں نمناک ہوجاتی تھیں "میری سب سے بڑی خواہش یہ ہے کہ
> کچھ تھوڑا سا روپیہ جمع ہوجائے تو میں دنیا میں سب سے ظالم اور سب سے
> پیارے شہر لاہور لوٹ جاؤں .... جہاں میری بوڑھی شفیق ماں ہر وقت اپنے
> آوارہ بیٹے کو یاد کرتی ہے[1]"

قیوم نظر کا بھی یہ کہنا ہے کہ "دوستوں کے سامنے اکثر اپنی ماں کی فہم و فراست، طور طریقے، رکھ رکھاؤ حتیٰ کہ اس کی شکل وصورت کی بھی تعریف کیا کرتے تھے .... جب ان کے گھر کی کوئی بات پسند کی جاتی تو وہ بلاتکلف اسے اپنی والدہ سے منسوب کرکے اسے ان کی اعلیٰ تربیت کا کرشمہ بتاتے[2]" شاد امرتسری نے ان کے والد منشی محمد مہتاب الدین کے حوالے سے لکھا ہے کہ "منشی صاحب کہتے تھے انہیں اپنی والدہ کے علاوہ کسی سے کوئی سروکار نہیں[3]" دوسری طرف میراجی کی والدہ کا رویہ بھی ان کے ساتھ بہت ہی اچھا تھا۔ میراجی ان کے بڑے بیٹے تھے اس لئے وہ اپنے دوسرے بچوں سے زیادہ ان سے پیار کرتی تھیں۔ قیوم نظر بتاتے ہیں :

> "آٹھویں ساتویں جب میراجی کی والدہ ان کو اپنے پاس بٹھا کر چھوٹی
> بچیوں کی طرح ان کے بالوں کو اپنے ہاتھوں سے دھوتی ان میں تیل ڈالتی
> اور کنگھی کرتیں تو ان میں ایک طرح کی چمک پیدا ہوجاتی ہے[4]"

ماں کے ساتھ ان کے لگاؤ اور قربت کا ذکر ان کے کئی دوستوں نے کیا ہے۔ لیکن جیسا کہ مدر فکسیشن کے کیسوں میں ہوتا ہے ماں کے وجود سے ایک لاشعوری دوری اور

۱۔ نسیم الظفر ۔ سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ "لیل و نہار" لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۲

۲۔ قیوم نظر ۔ بھولا رام کی داشتہ مشمولہ "کتاب" لاہور جولائی ۱۹۶۴ء ص ۱۲

۳۔ شاد امرتسری ۔ میراجی مشمولہ ہفت روزہ "اقدام لاہور" ۹ نومبر ۱۹۵۲ ص ۷

۴۔ قیوم نظر ۔ میراجی کی ایک تصویر مشمولہ ہفت روزہ "قومی زبان کراچی" یکم دسمبر ۱۹۵۷ء ص ۵

بغاوت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ میراجی کے یہاں یہ صورت بھی دکھائی دیتی ہے کہ ایک طرف تو وہ ماں کا بار بار ذکر کرتے ہیں اور دوسری طرف ماں کی جسمانی قربت سے بھاگتے ہیں۔ یہ بات کم لوگوں کو معلوم ہے کہ میراجی کے قیام دہلی کے دوران ان کی والدہ ہر سال دہلی میں کچھ دن گزارتی تھیں لیکن میراجی ان سے ملنے نہیں جاتے تھے وہ ایک بار ایسے گھر سے نکلے کہ روحانی طور پر واپس نہ لوٹے۔

"میراجی کے بہنوئی عبدالرشید ڈار ریلوے ہیڈکوارٹرز دہلی میں ملازم تھے ماں جی ہر سال گرمیوں کی چھٹیوں میں ضیا اور کرامت کے ساتھ دہلی جاتی تھیں اور کچھ عرصہ وہاں قیام کرتی تھیں .... میراجی شاید ہی ان سے وہاں ملے ہوں[1]"

میراجی کی والدہ نے انہیں کئی بار لاھور بلانے اور ملنے کی کوشش کی، ایک بار الطاف گوہر کو بھی ان کے پاس بھیجا، مگر وہ لوٹ کر نہ آئے۔

"یہ بلاوا لے کر میں خود بھی ایک دفعہ میراجی کے پاس دلی گیا اور بات کرنے سے پہلے ہی انہوں نے مجھے روک دیا "اگر اماں کی طرف سے کوئی پیغام لائے ہو تو میں نہیں سنوں گا"۔ میں نے کہا "میراجی انہوں نے مجھے خاص طور پر" برہم ہو گئے۔ "اجی آپ کا تو دماغ خراب ہے" میری طرح اور نہ جانے کون کون لاہور سے یہ "بلاوا" لے کر گیا لیکن میراجی اس بارے میں کسی کی کب سنتے تھے[2]"

لیکن دوسری طرف یہ "بلاوا" ان کے لاشعور میں موجود تھا۔ اپنی نظم "سمندر کا بلاوا" میں کہتے ہیں :

"یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے
دل پہ گہری تھکن چھا رہی ہے"
کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنی ہیں مگر یہ انوکھی ندا آ رہی ہے

---

[1] سعیدالدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[2] الطاف گوہر ـ میراجی، ایک تصویر مشمولہ تحریریں چند ص ۱۰۳ - ۱۰۴

بلاتے بلاتے تو کوئی نہ اب تک تھکا ہے نہ آئندہ شائد تھکے گا۔"[1]

پھر وہ کونسا جذبہ تھا جو اس پیار سے بھرے بلاوے پر جانے سے روکتا تھا؟

یہ اس شدید محبت سے جو انہیں ماں سے تھی لاشعوری طور پر دور بھاگنے کا رد عمل تھا جو

مدر فکسیشن کے کیسوں میں عام طور پر ہوتا ہے۔

"میرا جی کی ماں جی کے ساتھ محبت تو شائد نارمل تھی لیکن ماں جی کے پاس

تھا اور یہ صرف میرا جی کے لئے ہی نہیں تھا

دوسرے بچوں کے ساتھ بھی ان کا معاملہ یہی تھا۔ ماں جی کی شخصیت بڑی

حاوی شخصیت تھی[2]"

ماں کی نے ان کی شخصیت کو اس طرح اپنی گرفت میں لیا کہ

بعد میں یہی محبت نفسیاتی اور معاشرتی حالات کے سبب انہوں نے مختلف طریقوں سے ڈھونڈنے کی کوشش کی[3] "میرا سین، بلی خانم[4]، بادلی بیگم[5] اور بمبئی کی پارسی نژاد لڑکی منی رباڈی" ان چاروں میں وہ کس طرح کی محبت ڈھونڈتے رہے؟ کیا وہ انہیں ایک عام محبوبہ سمجھتے تھے یا اس سے بڑھ کر کچھ اور؟ ان چاروں خواتین سے میرا جی کے عشق کا تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو کر سامنے آتی ہے کہ وہ ان لڑکیوں کی جسمانی قربت سے زیادہ ان کے تصور کی قربت کو پسند کرتے تھے۔ ان چاروں خواتین میں سے ایک کے ساتھ بھی انہوں نے ڈھنگ سے بات کرنے کی کوشش نہیں کی، نہ ہی روایتی عاشق کی طرح ان کا سایا بنے بلکہ ان لڑکیوں کو انہوں نے "تصوراتی خود لذتی" کے لئے صرف ایک وسیلے کے طور پر ہی استعمال کیا۔ یہ بات بھی ان کے یہاں ایڈی پس کمپلکس کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس کمپلکس کے شکار

---

[1] میرا جی ـ سمندر کا بلاوا مشمولہ کلیاتِ میرا جی مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۲۹

[2] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[3] انوار انجم ـ میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۰۷

[4] سحاب قزلباش

[5] صفیہ معینی

جسمانی لذت کی بجائے تصوراتی لذت کو پسند کرتے ہیں۔ ایسے شخص کو مرد یعنی باپ سے ایک طرح کی چڑ ہو جاتی ہے اور وہ اسے اپنا حریف تصور کرنے لگتا ہے چنانچہ مرد عام حالتوں میں جس طرح کا جنسی رویہ اختیار کرتے ہیں، ایسا شخص اُن سے گریز کرتا ہے۔ میراجی کو اپنے والد سے کچھ زیادہ اُلفت نہ تھی، دوسرے یہ کہ اُن کے والد منشی محمد مہتاب الدین بھی اُنہیں زیادہ پسند نہیں کرتے تھے:

> "اُن کے باپ کو ان کے کندھوں تک پہنچے ہوئے بالوں اور بے دریغ بڑھتی ہوئی سنہری مونچھوں پر بہت تاؤ آتا تھا۔ انہیں میراجی کی انوکھی وضع قطع اور بے ترتیب لباس سے الجھن ہوتی تھی۔ وہ اُن کی غیر معمولی عادتوں اور اوٹ پٹانگ باتوں سے برہم ہوتے ... اور یہ باتیں دیکھ کر پیچ و تاب کھاتے ہوئے اندرون خانہ نہ جانے کس کس پر برستے[۱]"

ظاہر ہے کہ اس "برسنے" کی زد میں سب سے زیادہ میراجی کی والدہ ہی آتی تھیں یوں بھی دونوں میاں بیوی کے مزاجوں میں بڑا فرق تھا[۲] سردار بیگم منشی صاحب پر حاوی تھیں، اس کی ایک وجہ منشی صاحب کا بڑھاپا تھا جس کی وجہ سے وہ بیوی سے جسمانی طور پر بہت دور ہو گئے تھے چنانچہ سردار بیگم گھر پر حاوی تھیں، دوسرے یہ کہ منشی صاحب نے بہت پہلے اپنا سارا اثاثہ سردار بیگم کے حوالے کر دیا تھا۔ بعد میں انہیں احساس ہوا کہ انہوں نے پہلی بیوی کی اولاد کے ساتھ زیادتی کی ہے[۳] خاص طور پر اس لئے بھی کہ ان کی آخری عمر میں گھر بھر کی کفالت ان کے بڑے بیٹے (پہلی بیوی سے) محمد عنایت اللہ ڈار کے ذمہ تھی۔ احمد ذکی ڈار کا کہنا ہے کہ "ماں جی بہت خوبصورت تھیں اور اپنی جوانی اور خوبصورتی کی وجہ سے منشی صاحب کو اہمیت نہیں دیتی تھیں بلکہ اکثر ان سے لڑتی جھگڑتی رہتی تھیں ... منشی صاحب انہیں خوبصورت ڈائن کہتے تھے[۴]" میاں بیوی کے درمیان اس

---

[۱] قیوم نظر۔ بھولا رام کی داشتہ مشمولہ کتاب لاہور جولائی ۱۹۴۴ء ص ۱۳

[۲] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[۳] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[۴] احمد ذکی ڈار سے انٹرویو

کشمکش کا اثر بچوں کی نفسیات پر بھی پڑا چنانچہ میرآجی کی نفسیاتی الجھنوں اور ہیئت کذائی کے پیچھے ان عوامل کو آسانی سے تلاش کیا جاسکتا ہے۔ میرآجی اگرچہ اپنے والد کا بہت احترام کرتے تھے لیکن ان کے ظاہری تعلقات اچھے نہیں تھے۔ ایک ہی گھر میں رہتے ہوئے وہ مہینوں ایک دوسرے سے بات نہیں کرتے تھے بلکہ میرآجی اسے اپنا گھر کہنے کی بجائے ہمیشہ منشی مہتاب الدین کا گھر کہا کرتے تھے۔ باپ سے ذہنی فاصلے کی کئی وجوہات ہیں، ایک ماں کی بہت زیادہ قربت، دوسرے منشی صاحب کی ملازمت۔ منشی صاحب دوران ملازمت کبھی ایک جگہ ٹک کر نہیں رہے۔ آئے دن کے تبادلوں کی وجہ سے بچے کبھی ساتھ رہتے کبھی ایک لاہور آجاتے اور چھٹی جماعت کے بعد تو میرآجی مستقل طور پر لاہور آگئے، والد ریٹائرمنٹ کے بعد لاہور آئے۔ یہ تمام عرصہ میرآجی والد کے دائرۂ اثر سے باہر رہے۔ دوسرے یہ کہ منشی صاحب سخت مزاج تھے۔

> "ان کا سخت گیر رویہ انہیں (میرآجی کو) گھر کی فضا اور اپنے باپ کے مرتب کردہ قواعد سے ہم آہنگ کرنے میں حارج رہا۔ ان کے والد مزاج کے اعتبار سے بھی ذرا درشت آدمی تھے۔ انہیں اس بات کا سخت غصہ تھا کہ میرآجی ان کی باقی اولاد کی طرح ان کی مرضی کے مطابق نہیں اٹھ رہے[۱]۔"

پڑھائی میں میرآجی کی عدم دلچسپی دیکھ کر انہوں نے انہیں ہومیوپیتھی سکھانے کی کوشش کی۔ میرآجی نے اس میں استعداد تو بہم پہنچائی لیکن اسے باقاعدہ پیشے کے طور پر اپنانے سے انکار کردیا۔ یہ بات بھی باپ بیٹے کے درمیان ٹکراؤ اور دوری کا سبب بنی جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ میرآجی جہاں ایک طرف باپ یعنی مرد سے دور ہوتے گئے وہاں ماں یعنی عورت کے بارے میں ان کے تصورات نے ایک نئی صورت اختیار کی۔ آہستہ آہستہ جنس کا ایک ایسا پہلو ان کے سامنے واضح ہوتا گیا جس کی تسکین کی جسمانی صورتیں مفقود تھیں چنانچہ جنسی تسکین کا تصور بھی ان کے یہاں ایک طرح کی نفسیاتی الجھن بن کر رہ گیا۔ بچپن ہی سے انہوں نے عورت کو جس روپ میں محسوس کیا وہ عورت کا روحانی نہیں بلکہ کسی حد تک جنسی پیکر تھا۔ اس پیکر کے ساتھ تشنگی اور کراہیت دونوں پہلو شامل تھے۔ انہوں نے

---

[۱] انوار انجم۔ میرآجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۰۹

اپنے بچپن کا ایک واقعہ لکھا ہے :

"ایک دفعہ کا ذکر ہے کہ انگریز انجینئر دورے کے سلسلے میں آیا ہوا تھا۔ اس کی بیٹی اور بیٹے کے ساتھ میری بہن اور میں اور ہمارے خاندانی ملازموں کے دو بیٹے اس بنگلے کے وسیع باغ میں یونہی کھیلنے کے لئے گئے۔ ہمارے اور ساتھی ڈاک بنگلے کے چوکیدار کا بیٹا اور بیٹی جمنا بھی تھے۔ ان علاقوں میں بھیل قوم کی آبادی ہے .... ڈاک بنگلہ میں ہم بھی ہانکے کا شکار کھیلتے تھے۔ ایک پیڑ کو "مچان" تصور کیا گیا تھا۔ انجینئر کا بیٹا اور میں بھیل بن کر کچھ دور نکل گئے تھے۔ اتنے میں ہمارے خاندانی ملازم کے بیٹے نے آکر اطلاع دی کہ جمنا بہت بری لڑکی ہے وہ پیڑ پر بیٹھے ہوئے رفع حاجت کر رہی ہے۔ میں نے بھی اپنے گھر کی روایات کے مطابق تربیت یافتہ ہوتے ہوئے اس بات کو برا مانا لیکن اس واقعہ کی جنسی نوعیت کا ایک نقش طفلی ہی میں ذہن پر قائم ہو گیا، اس کے متعلقہ عمل کی نفسیاتی وضاحت کا علم تو اب آکر ہوا ہے مگر اس زمانے میں صرف ان باتوں میں ایک شعوری نوعی دلکشی تھی[1]۔"

رفع حاجت کرتی کسی لڑکی کے لئے جنسی دلکشی محسوس کرنا جنس کے ساتھ غلاظت شامل کرنا ہے جس سے جنسی عمل محض ایک غلیظ اور کراہیت آمیز مرکب بن کر رہ جاتا ہے۔ میرا جی کے یہاں بعد میں جاکر جس خود لذتی کا تصور قائم ہوا اور ان کے اردگرد جس طرح کی غلاظت اکٹھی ہوئی اس کے آثار بچپن ہی میں ان میں موجود تھے۔ وہ عام چیزوں حتیٰ کہ لباسوں میں بھی جنسی دلکشی محسوس کرتے تھے۔

"لباس میں دلچسپی ابتدا ہی سے طبیعت کا خاصہ رہی گجرات کاٹھیاواڑ میں میں جو لہنگے پہنے جاتے ہیں ان کی کیفیت راجپوتانے یا ہندوستان کے دوسرے علاقوں کے لہنگوں سے مختلف ہے۔ اس لہنگے کی ساخت سیدھی ہے۔ کمر سے

---

[1] میرا جی۔ نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۴۶

ٹخنوں تک ایک جھول سا، ہلکی ہلکی لہروں کا ایک نازک جھرمٹ جسے دیکھ کر
میری نگاہوں میں پہننے والی تو ایک جھلکتی ہوئی ٹہنی بن جاتی ہے اور لباس جھیل
یا دریا کی سطح جس پر ہلکی ہلکی لہریں کبھی جھوم اُٹھتی ہوں، کبھی ٹہر جاتی ہوں . . . .
اس کے خلاف راجپوتانے کا لہنگا ایک سمندر کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک
طوفانی شے جس میں جنگل کا گھنا، گرم جادو موجود معلوم ہوتا ہے . . . . . .
دوسرا پسندیدہ لباس ساری ہے لیکن اس میں حرکت نظر نہیں آتی، اس میں ایک
ٹھہراؤ ہی ٹھہراؤ ہے . . . ساری پہنے ہوئے کوئی انسانی پیکر میرے ذہن میں لٹکے
ہوئے پردے یا چھائے ہوئے دھندلکے کا تصور دلاتا ہے[1]"

رفع حاجت کرتی لڑکی میں جنسی دلکشی تلاش کرنے والے میرا جی لباسوں کا ذکر کرتے ہوئے حسن کی بلند سطح کو چھونے لگتے ہیں، یہ تضاد ان کی پوری شخصیت میں ہے کہ وہ جسمانی لذت کی انتہائی گھٹیا سطح پر بھی رہتے ہیں اور دوسری طرف روحانی لذت کے متلاشی بھی ہیں، یہاں بھی ان کی جسمانی لذت یکدم ایک روحانی لذت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ لباسوں کے اس نفسیاتی حسن کا تصور ان کی کئی نظموں میں موجود ہے۔

بچپن ہی سے میرا جی کے ذہن میں عورت ایک منقسم شے کے طور پر ابھری یعنی ان کے خیال میں جسم اور تصورِ جسم دو علٰحدہ علٰحدہ دائرے بن گئے، پھر رفتہ رفتہ تصورِ جسم کا دائرہ مضبوط ہوتا گیا اور جسمانی لذت کی تمنا ایک کسک بن کر مستقل تلخی میں تحلیل ہوتی گئی۔ انہوں نے بچپن کا ایک اور واقعہ بیان کیا۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس طرح جسم سے تصورِ جسم تک پہنچے۔

"نسوانی لباس کا یہ بیان زندگی کے ایک اور پہلو پر بھی روشنی ڈالتا ہے یعنی
عورت سے دُوری . . . . ایک دفعہ ریلوے کی ملازمت کے سلسلے میں ملتان
کے قریب ہمارا قیام تھا۔ ساتھ کے مکان سے سٹیشن ماسٹر کی بیٹی کوئی سوغات
کی چیز ہمارے یہاں لائی۔ دائیں ہاتھ پر اس نے تھال کو تھام رکھا تھا، اور

---

[1] میرا جی ۔ نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میرا جی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۴۶ ۔ ۴۷

بائیں ہاتھ سے چق کو ہٹاتی ہوئی دروازے میں داخل ہوئی۔ میں دروازے کے
ساتھ ہی ایک آرام کرسی پر بیٹھا کوئی کتاب پڑھ رہا تھا۔ اس نے دہلیز سے
داخل ہو کر دیکھا کہ کمرے میں کوئی نہیں۔ صرف میں ہوں۔ مجھ سے پوچھا اور میں نے
اندر کی طرف اشارہ کیا کہ گھر کے لوگ ادھر ہیں اور وہ چلی گئی لیکن ایک لمحہ ٹھٹک کر
کھڑے رہنے کے دوران میری نظر نیم جنسی احساسات کے ساتھ اس پر بھی رہی
اس نے ایک سفید دھوتی پہن رکھی تھی اور دس گیارہ سال کی عمر، نیز شاید گھر کی
بات ہونے کے لحاظ سے کوئی زیر جامہ نہ تھا، چنانچہ سورج کی کرنیں لباس کے
پردے میں چھنتے ہوئے زیریں جسم کے خطوط کا اظہار کر رہی تھیں [1]۔"

لباس کے نیچے گولائیاں اور خطوط تلاش کرنے کی یہ خواہش آہستہ آہستہ تخیل کا
ایک حصہ بن گئی، چنانچہ جسم کی حیثیت ختم ہو کر رہ گئی۔ وہ جب چاہتے کسی بھی نسوانی لباس کے نیچے اپنے
پسندیدہ خطوط دیکھ لیتے۔ جلق لگانے والوں کا تخیل بہت تیز ہوتا ہے۔ وہ کسی بھی راہ چلتی عورت کو جسم
روپ میں جاہیں لمحہ بھر میں دیکھ لیتے ہیں۔ میراجی کے یہاں یہ احساس بچپن ہی سے پیدا ہو گیا تھا۔ اس
نفسیاتی الجھن میں باپ کا دباؤ بھی شامل ہے اور ماں سے والہانہ محبت بھی۔ جہاں تک باپ کے دباؤ او
سخت گیری کا تعلق ہے منشی محمد مہتاب الدین عام اصطلاح میں ایک لبرل شخص تھے۔ انہوں نے اپنے بچوں
کی تربیت اپنے زمانے کے لحاظ سے بڑے جدید طریقے سے کی۔

"منشی صاحب خود بڑے دین دار اور پرہیز گار تھے مگر ان کا گھر میں رویہ
بڑا لبرل تھا۔ انہوں نے اپنے بچوں کی مذہبی تربیت کی طرف ذرا بھی توجہ
نہیں دی۔ ہماری پھوپھی (میراجی کی بہنیں) کے علاوہ کسی نے قرآن نہیں پڑھا [2]۔"

منشی صاحب کو میراجی کے طور طریقوں سے زیادہ اس بات پر اعتراض تھا کہ و
اپنا کیریر نہیں بنا سکے ورنہ زندگی کے دوسرے معاملات میں انہوں نے اپنے کسی بچے پر اپنی شخصیت طار

---

[1] میراجی ۔ نامکمل سیلف پورٹریٹ مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۸۴
[2] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

لینے کی کوشش نہیں کی۔ میراجی پر باپ سے زیادہ ماں کے اثرات تھے۔ مادرانہ اُنس کی وجہ سے ان کے یہاں اڈیپس کمپلیکس کی جو صورت پیدا ہوگئی تھی اس میں جنسی فعل سے نفرت لیکن صنفِ مخالف میں جنسی کشش بیک وقت ایسا تضاد پیدا کرتی ہے کہ کیفیات نارمل نہیں رہتیں۔ میراجی نے اپنی ساری محبوباؤں کے ساتھ یہی رویہ رکھا۔ اسی تصور کو انہوں نے میرا سین میں بھی تلاش کرنے کی کوشش کی۔ میرا سین کے ساتھ ان کا عشق جسمانی نہیں تصوراتی تھا اسی لئے انہوں نے اس عشق میں "ایک پراسرار خاموشی" کو زیادہ اہمیت دی۔ انہوں نے ایک بار بھی میرا سین سے براہ راست عشق کا اظہار نہیں کیا۔ میرا سین کے نام ایک خط میں جو کبھی پہنچایا نہیں جاسکا وہ لکھتے ہیں :

> "اب کہ حالات بے چارگی کی آخری حد پر پہنچ چکے ہیں اور تم سے ملنے کی ضرورت بہت زیادہ بڑھ چلی ہے ... ان باتوں کو یوں نہ سمجھنا اور مجھے معاف کرنا کہ یہ سب کچھ گھر کے پتے پر بھیج رہا ہوں کیوں کہ مجھ میں جرأت نہیں کہ خود تم تک پہنچا سکوں [1]"

یہ خط بھی اسی ڈرامہ کا ایک حصہ ہے جو میراجی اپنے آپ سے بھی کر رہے تھے۔ بات جرأت کی کمی کی نہیں بلکہ یہ ہے کہ میراجی اس طرح کا رابطہ چاہتے ہی نہ تھے۔ اپنی ساری محبوباؤں کے ساتھ ان کا یہ رویہ دراصل جسمانی قربت سے دور رہنے کی ایک کوشش تھا۔ ان کے بعض احباب اس کی وجہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ جنسی طور پر ناکارہ ہو چکے تھے۔

> "میراجی جنسی طور پر ناکارہ تھے۔ خود لذتی نے انہیں DE-GENERATE کر دیا تھا۔ دلی ریڈیو کی تیز لڑکیاں تو ان کا منھ پر مذاق اڑاتی تھیں۔ صفیہ معینی تو کئی دفعہ کہہ چکی تھیں ۔ "میراجی جانے دیجئے آپ ہیں کس لائق۔ [2]"

یہ بات بھی کلی طور پر درست نہیں کہ جسم سے دوری میں ان کی جنسی ناکارگی بنیادی وجہ تھی، اس لئے کہ یہ وجہ بعد کے تین عشقوں میں تو ہو سکتی ہے میرا سین سے عشق میں اس کا تعلق نہیں

---

[1] میراجی کا خط میرا سین کے نام مشمولہ "شعر و حکمت" حیدرآباد دورِ دوم۔ کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۷۵

[2] سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

بنتا کہ اُس وقت میراجی نے ابھی " آس ، بازار" میں جانا شروع نہیں کیا تھا اور انہیں کوئی جنسی بیماری بھی نہ تھی اس لئے جسم سے دوری کی وجہ جنسی ناکارگی نہیں ، بلکہ نفسیاتی ہے ۔ اسی نفسیاتی الجھن کے دباؤ سے وہ اپنے عشق کی شہرت چاہتے تھے، تصورِ محبوب کو خود لذتی کا وسیلہ بنانا چاہتے تھے لیکن جسمانی قربت سے گریز کرتے تھے ۔ انہوں نے اپنے چار دن عشقوں کا خوب چرچا کیا۔ میرا سین کو بھی انہوں نے SOURCE OF INSPIRATION کے طور پر ہی استعمال کیا۔

" جہاں تک ظاہری شواہد کا تعلق ہے میراجی اس مادی وجود کو کبھی نہ پاسکے۔ مگر شاید یہ بات ان کے لئے ضروری بھی نہیں تھی ۔ میرا سین تو ان کے لئے ایک علامت تھی [۱] ۔"

ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی اس طرف اشارہ کیا ہے :

" میرا سین سے اس کے عشق کی ساری داستان میراجی کے اپنے ذہن کی اختراع معلوم ہوتی ہے ۔ یوں لگتا ہے جیسے میرا سین محض اس کا ایک خواب تھا جسے اس حقیقت بنا کر پیش کیا اور جب خواب کا زور ٹوٹ گیا تو بھی وہ اُسے قائم رکھنے کی برابر کوشش کرتا رہا [۲] ۔"

احمد بشیر نے اس نکتے کا ذرا تفصیلی تجزیہ کیا ہے ۔ وہ کہتے ہیں :

" میراجی کا لذت کا تصور تمام انسانوں سے مختلف تھا ۔ اس کے لئے اس لذت کے ذرائع بھی مختلف تھے، مثلاً لذت کے حصول میں اُسے عورت سے کوئی واسطہ نہ تھا ۔ عورت اس کے لئے ایک بے معنی اور مجہول شئے تھی جسے اس نے سمجھنے کی کوشش ہی نہ کی ۔ وہ میراجی کے لئے ایک خوبصورت لطیفہ تھی جس کے سفید سفید پر بھلے معلوم دیتے تھے لیکن جس سے کسی گہرے یا مستقل تعلق کا تصور نہیں کیا جاسکتا.... اس نے عمر بھر میرا سین سے بات بھی نہ کی، اس کی طرف

---

[۱] انوار انجم ۔ میراجی کی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ ص ۱۱۳

[۲] ڈاکٹر وزیر آغا ۔ میراجی کا عرفانِ ذات مشمولہ مقالات ص ۸۳ مکتبۂ اردو زبان سرگودھا ۱۹۷۲ ء

آنکھ بھر کے دیکھا بھی نہیں اور ساری زندگی اس کے نام تج دی۔ میراجی نے میراسے کوئی مقصد وابستہ نہیں کیا۔ اس کے حصول کی کوشش نہیں کی[۱]"

شاد امرتسری کے خیال میں "یہ روپ ان کی ذات میں کچھ اس طرح گھل مل گیا تھا کہ وہ خود میرا سین بن گئے تھے[۲]" خود میراجی نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے۔

"میں نے میرا سین سے کوئی رسمی محبت نہیں کی۔ میرے تصورات میں عورت کے خدوخال کا جو تصور تھا اس کو میں نے میرا سین کے کافر جسم میں حل پایا[۳]"

مظفر ممتاز سے بات کرتے ہوئے انہوں نے کہا تھا "میرا میرے لئے ایک سمبل تھی مجھے اس کی محبت اس کی وفا کی آرزو نہیں تھی[۴]"

دراصل وہ اس کافر جسم سے بہرہ ور ہونا ہی نہیں چاہتے تھے۔ چنانچہ اس رویے نے ان کے یہاں ایک ناآسودگی اور مستقل کسک کو جنم دیا، ایک بے چینی، ایک اداسی نے انہیں مستقبل سے بے نیاز کر دیا۔ وہ صرف ماضی اور حال میں ہی رہ گئے۔ اس کا ایک مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ ان کی نظموں میں جنسی عمل اور اس کی غلاظت سے اوپر اٹھ کر پاکیزگی کا ایک تصور ابھر آیا۔ وہ اپنے محبوب کو دلہن کے روپ میں دیکھنا چاہتے ہیں یا اس میں ماں کی تلاش کرتے ہیں اور یوں محبت کو ایک آدرش کا درجہ دے دیتے ہیں:

"ان کا محبوب انہیں صرف وصال اور ہجر کے مثبت اور منفی مروجہ دائروں ہی کے گرد گردش نہیں کراتا بلکہ ان کی بے حد پاکیزہ اور معصوم جذباتی خواہشات کی تسکین بھی کرتا ہے[۵]"

میراجی کو طوائفوں کے پاس جانے کا شوق بھی تھا اور بعض کے ساتھ تو ان کے خصوصی مراسم بھی تھے لیکن جنسی تعلق کے شواہد نہیں ملتے۔ شاہد احمد دہلوی کے مطابق انہوں نے صرف ایک ہی بار ایک

۱ے احمد بشیر۔ اکیلا مشمولہ "شعور" دہلی شمارہ ۱ ص ۹۱۔۹۲

۲ے شاد امرتسری۔ میراجی مشمولہ ہفت روزہ "اقدام" لاہور ۹ نومبر ۱۹۵۲ ص ۷

۳ے میراجی بحوالہ مظفر ممتاز۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۱۲ ص ۲۴

۴ے ایضاً ایضاً

۵ے انوار انجم۔ میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۱۳

طوائف سے جنسی معاملہ کیا تھا جس کے نتیجے میں وہ آتشک میں مبتلا ہو گئے تھے[1] دہلی کے قیام کے زمانے میں وہ دوستوں کے ساتھ اکثر طوائفوں کے ہاں جاتے رہتے تھے۔ لیکن یہ تعلق صرف سننے سنانے ہی کی حد تک محدود تھا۔ نسیم الظفر نے دہلی کی ایک طوائف کا ذکر کیا ہے جس کے پاس میراجی "روز دوپہر کو جایا کرتے اور اس سے غزلیں سنتے، اسے گیت سناتے بلکہ خود اس کی بیاض میں لکھ دیتے۔ جب تک وہ زندہ رہی یہ تعلقات اسی حیثیت سے قائم رہے .... وہ بھی میراجی کی داستان حیات سے بڑی متاثر تھی اور اس لئے بے حد عزت کرتی تھی۔ وہ خود میراجی کے گیت ریڈیو پر گاتی تھی اور جب میراجی اس کے پاس جاتے تو اس کی محفل میں سوائے بے تکلف احباب کے کسی کو بار نہ ہوتا تھا[2] " طوائف کا استعارہ بھی مدر فکسیشن ہی کی ایک علامت ہے۔ مادری اُنس کے شکار لوگ شادی کے بعد بیوی میں ماں کا روپ تلاش کر لیتے ہیں اور ان کی زندگی کسی حد تک معمول پر آ جاتی ہے لیکن میراجی نے شادی بھی نہیں کی چنانچہ انہیں ماں کے بعد کوئی ایسی مکمل ہستی نہیں مل سکی جس میں وہ اپنے آپ کو محفوظ سمجھتے اس لئے ان کے یہاں مختلف شکلوں اور صورتوں میں اسی احساس کی تکمیل کی کوشش نظر آتی ہے۔

ماں کے ساتھ اس غیر معمولی تعلق نے انہیں ہندی دیومالا کے بھی قریب کیا کیونکہ ہندی دیومالا کا مزاج مادری ہے خصوصاً کرشن اور رادھا کے قصے میں رادھا بیک وقت محبوبہ بھی ہے اور ماں کی ممتا بھی رکھتی ہے، دوسری وجہ جو خارجی ہے یہ کہ میراجی بچپن میں بہت عرصہ تک اپنے والد کے ساتھ جنوبی ہندوستان میں رہے جہاں کے مناظر اور ثقافتی رویوں نے ان پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ تیسری وجہ وہ تحیر اور اسرار ہے جو دیومالائی کہانیوں کا خاصا ہے۔ یہ تحیر اور اسرار خود میراجی کی شخصیت میں بھی تھا چنانچہ انہوں نے خود کو ابتدا ہی میں دیومالائی کردار تصور کرنا شروع کر دیا۔ اپنی محبوباؤں کو بھی انہوں نے دیویاں ہی سمجھا جن کے ساتھ تصوراتی اور روحانی محبت تو کی جا سکتی ہے لیکن جن کے جسموں تک رسائی ممکن نہیں اسی وجہ سے انہوں نے اپنی کسی محبوبہ کو جسمانی طور پر پانے کی کوشش ہی نہیں کی۔

میراجی " فطری اعتبار سے پراچین اور ہندوستان کے بھکشو کوی تھے مگر بعض اوقات زمانہ

---

[1] شاہد احمد دہلوی ۔ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۵

[2] نسیم الظفر ۔ سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ " لیل و نہار" لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ ص ۵

نہ کے عقلیت پرست انسان کی جھلکیاں بھی ان میں دکھائی دینے لگی تھیں.... ان کا انداز فکر اور
زنظر ایسے مغربی فنکاروں اور فلسفیوں کا سا تھا جنہوں نے آج یا کل نہیں کئی صدیوں بعد کے بہت
تمدن انسان کے لیے سوچ بچار کی ہے۔ ان کا مسلک تیاگ تھا اور ان کی زندگی بھی بیراگ کی تصویر
ا" [۱] اس بیراگی پن میں ان کے بچپن کے ماحول اور کسی حد تک ان کی ابتدائی تربیت کا بھی ہاتھ تھا
منشی محمد مہتاب الدین خود عربی فارسی پر اچھی دسترس رکھتے تھے لیکن اپنے بچوں کو انہوں نے فارسی یا
ربی کی تعلیم نہیں دلوائی حتیٰ کہ انہیں بچپن میں قرآنِ مجید بھی نہیں پڑھوایا [۲] میراجی کو عربی فارسی سے زیادہ
پیپی رہتی ۔ جنوبی ہندوستان میں ایک عرصہ تک رہنے اور بعد میں میرابائی کے بھجنوں سے دلچسپی
لی وجہ سے وہ ہندی کے زیادہ قریب ہو گئے۔ سعید الدین احمد ڈار کا خیال ہے کہ " اگر وہ بچپن میں
عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کر لیتے اور ان کے مطالعہ کی راہ اس سمت مڑ جاتی تو وہ بالکل مختلف شخص
ہوتے۔ میراجی کے بچپن سے جوانی تک کا زمانہ برہمو سماج کی مقبولیت کا عرصہ تھا۔ میراجی بھی اس سے
۔۰ اثر ہوئے تھے جس میں بنیادی نقطۂ نظر ایک لبرل سے مذہبی ماحول کا تھا۔ میراجی کے انٹلیکچول
سیلف سے یہ بات لگا کھاتی تھی [۳] "

سعید الدین احمد ڈار کی یہ بات اپنی جگہ اہم ہے لیکن اس سے بھی بڑھ کر میراجی کی دلچسپی
کا سبب وہ اسرار اور تحیر ہے جو جنوبی ہندوستان اور اس کے حوالے سے ہندی دیومالا میں
موجود ہے۔ میراجی کو بچپن ہی سے سمندر، دریا، پہاڑ اور نیلے آکاش سے گہری رغبت تھی۔ یہ سارے
استعارے اور علامتیں اُس اسرار سے ہم آہنگ تھیں جو بعد میں ان کی زندگی کا ایک حصہ بن گیا۔
ابتدا میں ایک شوق اور پراسرار ہونے کی لذت نے انہیں اس ہیئت کذائی کی طرف راغب کیا ہوگا
لیکن آہستہ آہستہ یہ روپ ان پر ایسا پورا اترا کہ انہیں احساس ہی نہ ہو سکا کہ وہ کس طرح آہستگی
کے ساتھ ایک ایسے سانچے میں ڈھل گئے ہیں جس سے نکلنے یا جسے چھوڑنے کے بارے میں سوچا بھی نہیں

۱ے انوار انجم ۔ میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۸۹ - ۹۵
۲ے سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
۳ے ایضاً

جاسکتا، چنانچہ یہ بات کہ وہ اپنی ظاہری ہیئت کذائی سے کوئی ڈرامہ پیدا کرنا چاہتے تھے درست نہیں، وہ تو خود اس ڈرامے کا ایک کردار تھے جس کی ڈور ان کی اپنی شخصیت کے اندر تھی۔

شخصیت کے اس اندرونی اسرار نے ان کے یہاں خود لذتی، خود اذیتی اور ملامت پسندی کے رویے پیدا کر دیے تھے گویا وہ ہر معاملہ میں صرف اپنی ہی ذات پر بھروسا کرنا چاہتے تھے۔ کیا یہ رویہ ایک مردم بیزار شخص کا تھا؟ جب ہم میراجی کی زندگی پر نظر ڈالتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بڑے مجلسی اور رکھ رکھاؤ والے شخص تھے۔ دوستوں کے علاوہ غیروں کے ساتھ بھی شفقت اور اخلاص سے پیش آتے تھے، تو پھر یہ تضاد کیوں؟ کہ ایک طرف تو یہ کہ وہ اتنے خود پرست اور خود کفیل تھے کہ اپنی جبلی اور جذباتی خواہشات کی تکمیل میں بھی اپنی ذات کے علاوہ کسی کو شریک نہ کرتے اور دوسری طرف ان کے سارے وسائل، محبتیں اور خلوص دوسروں کے لئے وقف تھا۔ سعید الدین احمد ڈار اسے تضاد نہیں سمجھتے بلکہ ان کی شخصیت کا ہی ایک پہلو تصور کرتے ہیں، ان کا کہنا ہے " وہ (میراجی) ایک سادہ آدمی تھا آپ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک خاص طرح کی سوچ نے اسے آئی لینڈ بنا دیا تھا[1]"

بات صرف اتنی سی نہیں کہ آئی لینڈ ہونے کی وجہ سے میراجی الگ تھلگ ہو گئے تھے، اس لئے کہ یہ الگ تھلگ ہونا صرف باطنی سطح تک ہی محدود تھا ورنہ خارجی سطح پر تو ان کا رابطہ اپنی سوسائٹی سے مکمل تھا۔ اصل معاملہ ان کے ظاہری اور باطنی روپ کے تضاد کا تھا۔ ان کی ظاہری گندگی اور بدہیئتی کا بہت ذکر ہوتا رہا ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان کی ظاہری گندگی اور بدہیئتی اتنی حاوی تھی اور خود میراجی نے اپنی حرکتوں سے ایسا تاثر قائم کر دیا تھا کہ کسی کو ان کے اندر جھانکنے کا موقع ہی نہیں ملا۔ ان کی موت کے بعد جب کئی خاکہ نگاروں نے ذرا فاصلے سے ان کا تجزیہ کیا تو ان کی رائے خاصی مختلف ہو گئی۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں " اس غلیظ پیکر میں کس قدر لطیف روح تھی! روح اسے اڑا کر اعلیٰ علیین میں پہنچانا چاہتی تھی مگر جسم اسے اسفل السافلین کی طرف کھینچے لئے جاتا' میراجی کی ترکیب اسی اجتماع ضدین سے ہوئی تھی[2]"

---

[1] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[2] شاہد احمد دہلوی ۔ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کماریاشی ص ۱۹

میراجی کی زندگی میں کسی نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ یہ بے حد گندہ شخص اپنی ہر بات "اوم" سے کیوں شروع کرتا ہے حتیٰ کہ اپنے دستخطوں سے پہلے بھی "اوم" لکھتا ہے۔ "اوم" سنسکرت زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنی بابرکت طریقے سے شروعات کرنا ہے، اسے کسی دعا کے ابتدائی الفاظ بھی سمجھا جاتا ہے۔ لفظ کسی بھی زبان کا ہو غرض تو مفہوم سے ہے چنانچہ "اوم" بسم اللہ کا مترادف ہے۔ میراجی اپنی ہر بات، ہر نظم، ہر کام "اوم" سے شروع کرتے تھے۔

> "میراجی ہر نظم شروع کرنے سے پہلے کاغذ پر دیوناگری رسم الخط میں 'اوم' لکھتے... کاغذ تو کاغذ انہوں نے ایک دفعہ میرے سامنے آموں تک پر 'اوم' لکھا اور دستخط کئے [1]"

ہر کام "اوم" سے شروع کر کے میراجی ظاہری گندگی کے برعکس اپنی باطنی طہارت کا اظہار کرتے تھے۔ ان کی تمام تر غیر اخلاقی حرکات کے باوجود یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ "قاری زاہر القاسمی سے بالکل تخلیہ میں قرآن شریف سنتے اور روتے [2]"۔ میراجی کی تحریروں کی طرح ان کی پوری شخصیت بھی ہم تک نہیں پہنچی۔ ان کی تحریریں تو خیر ان کی اپنی لاپرواہی کی وجہ سے ضائع ہوئیں اور ان کی شخصیت ان کے مداحوں کی افسانہ طرازیوں کی نذر ہو گئی ورنہ جتنے وہ قادر الکلام تھے اتنے ہی پر جہت بھی تھے لیکن اپنی شخصیت کی طرح انہوں نے اپنے کلام کی بھی حفاظت نہیں کی۔ ان کے دوستوں کا کہنا ہے کہ وہ بعض اوقات تسلسل سے نظمیں کہتے تھے۔ قیوم نظر کا بیان ہے کہ "ایک مرتبہ ایک مہینے کی بائیس تاریخ تک انہوں نے چھبیس نظمیں لکھیں [3]" وہ اپنی تخلیقات سے اولاد کی طرح محبت کرتے تھے اور جب ایک بار، ان کی بیاض "ان کے بھائی نے ردی میں بیچ دی تو اس شام میراجی نے کھانا نہ کھایا اور دو تین دن تک حیران و سرگرداں ردی فروشوں کی دکانوں پر وہ کاپیاں تلاش کرتے رہے [4]" ان کا ایک مجموعہ "اجنتا کے غار" جسے شاہد احمد دہلوی نے چھاپا تھا ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں میں ضائع ہو گیا۔ خود میراجی

---

[1] اخلاق احمد دہلوی ۔ میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۷

[2] ایضاً ایضاً

[3] قیوم نظر ۔ [4] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

کئی بار نشے کی حالت میں اپنے مسودے سڑک پر اچھال دیتے تھے یوں ان کا بہت سا کلام ان کی اپنی بے نیازی اور لاپرواہی کی نذر ہو گیا لیکن دوسری جانب ان کی زندگی کے کئی رُخ ایسے بھی تھے جہاں انتہائی نظم وضبط کا اظہار ہوتا تھا۔ دہلی میں ان کے ریڈیو کے دوست بتاتے ہیں کہ وہ باقاعدگی سے مسودے لکھتے اور پروگرام پیش کرنے میں یوں محنت اور دیانت سے اپنا فرض ادا کرتے کہ احساس ہوتا کہ ان سے زیادہ ذمہ دار شخص اور کوئی نہیں [۱]۔"

میراجی مروج اقدار کے باغی ضرور تھے لیکن اس بغاوت میں بھی ایک سلیقہ تھا۔ اس بغاوت کی سزا یا نتیجہ وہ اپنی ذات تک محدود رکھتے تھے اور خود اذیت برداشت کرتے تھے، جہاں تک دوسروں کا معاملہ تھا تو اس بارے میں وہ بہت محتاط تھے۔ خود اصول پرستی کا مظاہرہ کرتے اور دوسروں کو بھی اصول پرستی کی تلقین کرتے حتیٰ کہ "پولس اور ٹریفک کے جو قاعدے قانون سب توڑ دیتے ہیں اور کوئی پوچھتا نہیں میراجی ان کے بڑے پابند تھے [۲]۔" "ادبی دنیا" کی ادارت کے زمانے میں بھی اپنی تمام تر آزادہ روی کے باوجود دفتری معاملات میں ان کا رویہ بہت ذمہ دارانہ تھا۔ مولانا صلاح الدین احمد اس کا اعتراف کرتے ہوئے کہتے ہیں "اپنی آزاد منشی اور بے پرواہی کے باوجود میراجی نے مجھے کبھی آزردہ نہیں ہونے دیا [۳]۔" ذمہ داری کا احساس ان کی اس پریشانی میں بھی دکھائی دیتا ہے جو انہیں اپنے بھائیوں کی تعلیم کے سلسلے میں تھی، لیکن یہ سب کچھ ان کی شخصیت کا ایک رُخ ہے، دوسری طرف وہ اپنی ضرورتیں پوری کرنے کے لئے وقتی طور پر سارے اخلاقی ضابطے توڑ دیتے تھے۔ دہلی ریڈیو سٹیشن پر جب کہیں سے چندہ بھی اکٹھا نہ ہوتا تو وہ درازوں میں سے خود ہی پیسے نکال لیتے لیکن بعد میں بتا دیتے تھے [۴]۔" لاہور میں بھی ان کا یہی حال تھا جب ان کے پاس پیسے ختم ہو جاتے تو وہ بڑی بے تکلفی سے اپنے بڑے بھائی محمد عنایت اللہ ڈار کی جیب سے مطلوبہ رقم نکال لیتے لیکن ساتھ ہی "وہاں ایک چٹ رکھ دیتے کہ اتنے پیسے نکال رہا ہوں [۵]۔" دہلی ریڈیو سٹیشن پر تو

۱۔ سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۲۔ انوار انجم ۔ میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۷۵

۳۔ مولانا صلاح الدین احمد ۔ اداریہ "ادبی دنیا" لاہور شمارہ ۸ ۱۹۴۹ء ص ۳

۴۔ سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

۵۔ احمد ذکی ڈار سے انٹرویو از راقم

کبھی کبھار وہ لوگوں سے ان کے بٹوے طلب کرتے اور بڑی ڈھٹائی سے اپنی مطلوبہ رقم نکال لیتے[1]
میراجی کو دوسروں کی جیب سے اپنے اخراجات پورے کرنے کا فن خوب آتا تھا جب
ان کے اپنے پاس پیسے ہوتے تو وہ اُسے دونوں ہاتھوں سے لٹاتے لیکن جب اپنے پاس کچھ نہ ہوتا
تو دوسروں پر حق جتاتے اور اس کے لئے ذرا بھر بھی ممنون نہ ہوتے۔ بمبئی کے قیام کا ذکر کرتے ہوئے
احمد بشیر کہتے ہیں

> "کھانے پینے کی ضروریات پوری کرنے میں میراجی کا رویہ ایسے ہی
> نارمل قسم کے آدمی کا تھا جس کا مقصد دوسروں کی گرہ پر زندہ رہنا ہو...
> مگر وہ کسی کا ممنون نہیں ہوتا تھا[2]"

ان ساری باتوں سے بظاہر یوں لگتا ہے کہ میراجی کی باطنی شخصیت ایک اخلاقی ہی نہیں
بلکہ ایک نفسیاتی شکست و ریخت کی زد میں بھی تھی لیکن بغور دیکھا جائے تو وہ ایک توانا شخصیت
کے حامل نظر آتے ہیں۔ انہیں نہ صرف اپنے آپ پر اعتماد تھا بلکہ ان کے اکثر فیصلے نپے تلے اور سوچے
سمجھے ہوئے ہوتے تھے۔ "وہ جو کچھ محسوس کرتے تھے بغیر کسی جھجک کے کہہ ڈالتے تھے۔ چنانچہ ان کے
فن اور ان کی زندگی پر ہر طرف سے انگلیاں اُٹھائیں مگر وہ ہر طرف سے بے نیاز اپنے بنائے ہوئے
راستوں پر خاموشی سے چلتے رہے[3]" خود انہوں نے کہا "میں نے اپنا یہ اصول بنالیا ہے کہ میرا ذہن
جو سوچتا ہے اور دل جو چاہتا ہے وہی کرتا ہوں[4]" وہ اپنی گفتگو سے اپنی شخصیت کا بھرپور احساس
کرواتے تھے اور بڑے مدبرانہ انداز سے بات کرتے جس میں ایک سلیقہ ہوتا، ایک ایک دو دو لفظ بولتے
تھے، وہ بھی کھرے میں۔ "معقول گفتگو کرتے تھے مگر مختصر[5]" ان میں ایک صفت یہ تھی کہ جس سے دو

---

[1] سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم
[2] احمد بشیر۔ اکیلا مشمولہ "شعور" دہلی شمارہ ۔ ۱ ص ۹۳
[3] انوار انجم ۔ میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۱۷
[4] میراجی بحوالہ مظفر ممتاز ۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۷
[5] شاہد احمد دہلوی ۔ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۶

باتیں کی وہ ان کی طرف کھنچ گیا۔ ان کی گرج دار آواز جب کسی محفل میں گونجتی تو ان کے مخالف بھی ہمہ تن گوش ہو جاتے کیونکہ اس آواز کی گمبھیرتا سے اس نپی تلی سی ہوئی فکر اور ذہانت کی گیرائی کا اندازہ لگانا مشکل نہ تھا۔ وہ اپنی بات ہمیشہ کھنکھار کر شروع کرتے ــــ "جہاں تک ہم جانتے ہیں، جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے"[۱] احمد بشیر نے لکھا ہے "وہ دھونس اور جبر سے بات کرتا تھا۔ اس کی بات کو جھٹلانا کفر تھا۔ وہ اپنی سانپ کی سی آنکھیں نکال کر گھورتا تھا اور اپنے الجھے ہوئے بالوں کو جھٹکتا تھا[۲]" ممتاز مفتی بتاتے ہیں۔

"میں نے میراجی کے دونوں روپ دیکھے ہیں ہم کیا نہیں ہیں اور بھی ہم تو کچھ بھی نہیں ہیں ..... میراجی نے انتقاماً خود اپنی شخصیت کے پرزے پرزے کر کے انہیں اڑا دیا[۳]"

لیکن اس پرزے پرزے کرنے میں بھی ایک منصوبہ بندی تھی " اپنی ذاتی زندگی کے متعلق وہ اسی حالت میں منصوبہ بندی کیا کرتے تھے۔ اُن دنوں انہیں یہ دھن سمائی تھی کہ ایک دن ریڈیو میں سٹیشن ڈائریکٹر بن کے دم لوں گا، چنانچہ وہ حساب لگایا کرتے کہ اس کام میں کتنا عرصہ لگے گا . . . جب وہ بتانا شروع کرتے کہ آدمی سٹیشن ڈائریکٹر کس طرح بنتا۔ تو مجھے ان سے ڈر لگتا تھا[۴]" انہیں متفرق کام کرنے کا بڑا شوق تھا" ایک زمانے میں انہیں کپڑوں کے ڈیزائن مطالعہ کرنے کا شوق ہوا۔ کہا کرتے تھے کہ جب شادی ہوگی تو بیوی کو مشورہ تو دے سکوں گا[۵]" پھر ایک زمانے میں انہوں نے پان بنانا سیکھا تھا بلکہ اپنے مخصوص ہنر کے ساتھ ساتھ اس فن کے بھی دو چار نئے طریقے ایجاد کئے تھے . . . دس منٹ میں تو ان کا ایک پان بنتا تھا[۶]"

۱؎ احمد بشیر ۔ اکیلا مشمولہ "شعور" دہلی ۔ شمارہ ۔ ۱ ص ۸۵

۲؎ ممتاز مفتی ۔ میراجی مشمولہ پیاز کے چھلکے ۔ نیشنل پبلشنگ ہاؤس لاہور

۳؎ محمد حسن عسکری ۔ میراجی مشمولہ میراجی، ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۰ء ص ۱۳

۴؎ محمد حسن عسکری ۔ میراجی مشمولہ میراجی ۔ ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۸۳

۵؎ ایضاً ایضاً ص ۸۴

اس فنکاری اور رکھ رکھاؤ کا اظہار خاص طور پر حلقۂ اربابِ ذوق میں دیکھنے کے قابل ہوتا تھا ۔ وہ جب کسی معاملے پر متانت اور گرم جوشی سے بحث کرتے تو اس کے سارے پہلوؤں کا اس طرح احاطہ کرتے کہ بحث تقریباً ختم ہو جاتی اور یوں لگتا جیسے اب اس موضوع پر مزید بحث کی گنجائش نہیں رہی ۔ لیکن دوسری جانب یہ بات بھی اہم ہے کہ وہ کج بحث یا ڈکٹیٹر قسم کے شخص نہیں تھے ۔ جب مخالف بہتر دلیل کے ساتھ بات کرتا تو وہ قائل ہو جاتے اور برملا اپنی غلطی کا اعتراف کرتے ۔ گفتگو کرتے ہوئے ساحرانہ انداز سے مخاطب کی آنکھوں میں دیکھتے لیکن شائستگی کا پہلو ہاتھ سے نہ چھوڑتے ۔ ان کی قوتِ برداشت اور رواداری غیر معمولی تھی ۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں ۔

" میراجی کو میں نے کبھی کسی سے بدزبانی کرتے نہیں دیکھا ۔ وہ تو کسی سے مذاق تک نہیں کرتے تھے ۔ ان کا رکھ رکھاؤ ایسا تھا کہ کیا مجال کوئی اُن سے ناشائستہ بات کرے ادب آداب ہمیشہ ملحوظ رکھتے ۔ اُن کی بھونڈی وضع قطع پر بے تکلف دوست پھبتیاں کستے مگر وہ صرف مسکرا کر رہ جاتے اور کبھی الٹ کر کوئی سخت جواب نہ دیتے ۔[۱] "

لیکن دوسری طرف تند مزاجی بھی طبیعت کا ایک حصہ تھی ۔ اخلاق احمد دہلوی بتاتے ہیں :

" میراجی جتنے خوش باطن تھے اتنے ہی تند مزاج ، جتنے منکسر المزاج اتنے ہی انانیت کے قائل ۔ شاعر کا دل ، محتسب کا دماغ اور فوجی چال ڈھال رکھنے کی وجہ سے وہ اکثر اوقات اپنے دوستوں کے سمجھانے نہ سنبھلتے ۔ وہ بے قاعدگیوں تک میں باقاعدگی اور ایک خاص نوع کے نظم وضبط کے قائل تھے وہ ہنسی مذاق تک میں سنجیدہ رہتے اور زیادہ سنجیدہ رہنے کو بدمذاقی سمجھتے ۔[۲] "

اور تیسری طرف یہ عالم بھی تھا کہ " کسی کے مزاج کی نزاکتیں ، شخصیت کا البیلاپن ، معصومیت اور انفرادیت کی بے نام سی جھلک متاثر کرتی تو وہ بڑی شدت سے جذباتی طور پر اُس سے

---

[۱] شاہد احمد دہلوی ۔ میراجی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۴۲

[۲] اخلاق احمد دہلوی ۔ میراجی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶

وابستہ ہو جاتے لیکن اس وابستگی میں اتنا نکھار اور سبھاؤ تھا، اتنا وقار اور پاکیزگی تھی کہ کبھی بھولے سے بھی وہ اپنے جذبات اور احساسات کا اظہار نہیں کرتے تھے[1]"

ترتیب و بے ترتیبی، سلیقہ اور بے سلیقگی کا یہ امتزاج ان کی شخصیت کا حصہ تھا بظاہر وہ اپنے نجی معاملات میں بڑے لاپرواہ دکھائی دیتے تھے مگر انہیں دوسروں کے مقام، حفظ مراتب اور محفل کی شائستگی کا بڑا احساس ہوتا تھا، سوائے پونا کے اُس مشاعرے کے جس میں انہوں نے حاضرین کی طرف پیٹھ کر کے غزل پڑھی تھی اُن کی زندگی میں ناشائستگی کا اور کوئی واقعہ نہیں ملتا۔ انہوں نے شائد ہی کسی کو "تم" کہہ کر مخاطب کیا ہو، انہیں ایسے لوگ سخت ناپسند تھے جو شائستگی کے معیار پر پورے نہیں اترتے۔ تہذیبی رکھ رکھاؤ کی پاسداری انہیں بڑی عزیز تھی۔ نسیم الظفر نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ دہلی میں کسی والئی ریاست کے اعزاز میں دعوت تھی۔ کھانے کے بعد محفلِ رقص و سرود کا اہتمام کیا گیا اور اس کے لئے دہلی کی ایک نامور مغنیہ کو بلایا گیا۔ وہ گانا شروع ہوا تو والئی ریاست نے بڑی نخوت اور رعونت سے اپنے گلے کا ست لڑا بیش قیمت جڑاؤ ہار اتار کر انعام کے طور پر مغنیہ کی طرف پھینکا۔ اس کی تیوری پر بل پڑ گئے۔ بھرپور نگاہ اس نے محفل پر ڈالی اور گانا ختم کر دیا، پھر بڑی نفرت سے وہ جڑاؤ ہار اٹھا کر والئی ریاست کو یہ کہہ کر واپس کر دیا کہ موسیقی ایک فن ہے اور گانے والے فنکار نذر قبول کرتے ہیں بھیک نہیں لیتے۔ نذر پیش کرنے کے آداب ہوتے ہیں وہ سیکھئے پھر گانا سنیئے۔ اس انداز تمکنت سے میراجی اس قدر متاثر ہوئے کہ جب تک وہ زندہ رہے میراجی اس کے گیت گاتے رہے[2]"

دوسروں کی یہ پرکھ ان کے مشاہدے اور زندگی کے گہرے تجربے کے ساتھ ساتھ وسیع مطالعے کی دین تھی۔ پڑھنے اور اشیاء پر غور کرنے کا شوق انہیں بچپن ہی سے تھا اور ایک لحاظ سے اسے ان کا خاندانی ورثہ سمجھنا چاہیئے۔ ان کے آبا و اجداد بھی علم کے رسیا تھے۔ علم حاصل کرنا اور اسے تقسیم کرنا ان کا خاندانی شغل تھا۔ احمد حسن دانی کا کہنا ہے کہ "ڈار اصل میں لفظ دھر سے بنا ہے۔ سنسکرت میں اس کے معنی مضبوطی سے پکڑنا ہے۔ یہ لوگ (ڈار) وید پڑھاتے تھے مگر برہمن نہیں تھے۔ تعلیم دینا ان کا پیشہ تھا[1]

۱۔ نسیم الظفر۔ سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ "لیل و نہار" لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۲

۲۔ ایضاً ایضاً

۱۔ احمد حسن دانی سے گفتگو از راقم بمقام اسلام آباد بتاریخ ۲ر فروری ۱۹۹۵ء

کشمیر میں میراجی کے آبا و اجداد کا یہی کام تھا کہ وہ مذہب کی تعلیم دیتے تھے مگر اسے انہوں نے روٹی کمانے کا ذریعہ نہیں بنایا[1]، چنانچہ علم حاصل کرنا اور علم پھیلانا میراجی کی گھٹی میں موجود تھا۔ شاہد احمد دہلوی کہتے ہیں "لاہور کی دیال سنگھ لائبریری وہ چاٹ چکے تھے[2]" دہلی میں بھی ان کے رہنے کا کمرہ کتابوں سے بھرا پڑا تھا" ان میں کچھ کتابیں لاہور کی لائبریریوں، کباڑیوں اور دیگر ذرائع سے اکٹھی کی ہوئی تھیں اور علم و ادب کا یہ خزانہ انہوں نے اپنے ہاتھوں سے محفوظ کیا تھا[3]"

مطالعے کے ساتھ ساتھ ان کے شوق کا دوسرا میدان موسیقی تھا۔ راگوں میں جے جے ونتی بہت پسند تھا۔ یہ راگ جب وہ گاتے یا سنتے تو رونے لگتے۔ کامی کا کہنا ہے کہ ایک بار وہ میراجی اور ان کے دوستوں کو واُملن سنا رہے تھے۔ میراجی نے فرمائش کی کہ جے جے ونتی گاؤ۔ کامی نے راگ شروع کیا۔ میراجی پر آہستہ آہستہ جذب طاری ہونے لگا، یہاں تک کہ انہوں نے پلنگ کے پائے کے ساتھ سر مارنا شروع کر دیا۔ جے جے ونتی سن کر ان پر اکثر وجد طاری ہو جاتا تھا۔ اخلاق احمد دہلوی اُن سے اپنی پہلی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے بتاتے ہیں "میراجی نے گانا شروع کیا .... اور گاتے گاتے رونے لگے .... پھر خود ہی کہا مجھے جے جے ونتی راگ بہت پسند ہے۔ یہ جب میں خود گاؤں یا کسی اور سے سنوں تو مجھے رونا آجاتا ہے[4]" قیام دہلی کے دوران وہ ہر صبح پرارتھنا کرتے تھے اور رات کے پچھلے پہر اٹھ کر بڑی کھرج کے ساتھ میرا بائی کا بھجن — "جاگو بنسی والے للا جاگو میرے پیارے" — گایا کرتے تھے۔

سید انصار ناصری کہتے ہیں "انہیں موسیقی سے بڑا لگاؤ تھا۔ ان کے پاس SENSE OF RYTHM بہت اچھا تھا۔ یہ بات ان کی شاعری میں بھی موجود ہے کہ وہ تراکیب اور ناچ کی DISCRIPTION بہت عمدگی سے پیش کرتے ہیں[5]" بنگال سے ان کی دلچسپی کی ایک وجہ بھی یہی تھی۔

---

[1] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[2] شاہد احمد دہلوی — میراجی مشمولہ چند ادبی شخصیتیں ص ۱۳۵

[3] انوار انجم — میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۷۷ - ۷۸

[4] اخلاق احمد دہلوی — میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۴

[5] سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

اگرچہ ان کے دوست اس کی وجہ میراسین کا بنگالی ہونا بتاتے ہیں لیکن اس کی بنیادی وجہ ایک تو بنگال کا اسرار اور دوسرا بنگالی موسیقی اور ناچ کی جسمانی کشش ہے ۔ میراجی کا بہت سا لگاؤ اور پسند جنسی تلذذ سے منسلک ہے ۔ بنگال سے ان کی دلچسپی کو بھی اسی نظر سے دیکھنا چاہیئے ۔ یہ دلچسپی قیام دہلی کے دوران بہت بڑھ گئی تھی ۔ جنگ کے زمانے میں ڈیرہ دار طوائفیں تقریباً ختم ہو چکی تھیں اور ان کی جگہ دہلی کے نائٹہ بازار میں جسم فروشی کا کاروبار پھیل گیا تھا ۔ ان عورتوں کو ٹکے ہائیاں کہا جاتا تھا ۔ ڈیرہ دار طوائفوں کے اٹھ جانے سے گانے اور مجرے کا قحط سا پڑ گیا تھا' اُدھر کلکتہ تک جنگ کے اثرات اور جاپانی وسعت پسندی کے چرچے نے بے شمار بنگالی خاندانوں کو دہلی ہجرت پر مجبور کر دیا' چنانچہ اس زمانے میں بنگالنوں کی ایک بڑی تعداد دہلی میں موجود تھی جو رقص و موسیقی کے خلاء کو پُر کر رہی تھیں[۱] ۔ ان کی ایک معقول تعداد ریڈیو پر بھی آتی تھی ۔ میراجی ان میں بڑی دلچسپی لیتے تھے[۲] " اُن کی دلچسپی کی اصل وجہ بنگالنوں کا لباس تھا ۔ وہ ساڑھی کے نیچے صرف چولی پہنتی تھیں اور آدھے سے زیادہ پیٹ اور بازو ننگے ہوتے تھے ۔ میراجی کی بنگالنوں سے دلچسپی کی وجہ بھی جسمانی نمائش تھی ۔ بعد میں رفتہ رفتہ بنگال کا سحر ان پر حاوی ہوتا چلا گیا ۔ ان کی شاعری میں ناچ کے اکثر انگ اور بھاؤ بنگالی رقص سے متاثر ہیں[۳] "

اخلاق احمد دہلوی بتلاتے ہیں کہ ایک بار میراجی شراب اور آموں کی نذر چڑھانے غالب کے مزار پر گئے اور مزار کے سرہانے پہنچ کر کہنے لگے :

" میں بھی آپ کی طرح ایک بنگالن " میراسین " کا پجاری ہوں ۔ آپ نے کہیں اپنی بنگالن محبوبہ کا بالمشافہ ذکر نہیں کیا لیکن میرے لئے آپ کے اس شعر میں کافی اشارہ موجود ہے کہ

کلکتہ کا جو نام لیا تو نے ہم نشیں
اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

---

۱ سید ... رنانہ .. سے انٹرویو از راقم
۲ ایضاً
۳ ایضاً

جادو وہ جو سر چڑھ کے بولے اور پھر بنگال کے جادو سے تو نہ آپ بچ سکے اور نہ میں ... آپ اور میں دونوں بنگال کے حسن اور شراب کی سرمستی کا شکار ہیں[1]"

یہ نشہ کا اثر تھا یا اداکاری، ہر دو صورتوں میں ان کی معصومیت اور خلوص اس میں موجود تھا اور دیکھا جائے تو اداکاری بھی دراصل اپنے اندر کے انسان کو ظاہر کرنے کا ایک وسیلہ تھی۔ قیوم نظر کا کہنا ہے کہ "وہ اپنی دبی ہوئی خواہش کو کبھی ہیرو اور کبھی دلن کے روپ میں دیکھا کرتا تھا[2]"

میراجی کے بارے میں یہ سوال تو بار بار اٹھایا جاتا ہے کہ کیا ان کی ساری زندگی ایک اداکاری تھی کیونکہ وہ جو کچھ بظاہر نظر آتے ہیں اندر سے ویسے نہیں۔ یہ بات اپنی جگہ جزوی طور پر درست ہے کہ میراجی باہر سے جتنے گندے اور بعض اوقات اکھڑ دکھائی دیتے ہیں اندر سے اتنے ہی معصوم اور نرم دل تھے۔ بڑے زود حس، کسی کو تکلیف میں نہیں دیکھ سکتے تھے کسی کو تکلیف پہنچانا تو دور کی بات تھی۔ ان کے دوست کا ایک چپراسی انہیں بہت پسند کرتا تھا اور جب بھی میراجی وہاں جاتے وہ انہیں ٹھنڈے پانی کا گلاس پیش کرتا" میراجی اس کے خلوص سے اتنے خوش ہوتے کہ پیاس ہو یا نہ ہو اس کی دل دہی کے لئے پانی ضرور پیتے[3]"۔

اخلاق احمد دہلوی کا کہنا ہے کہ "وہ دوستوں سے لے کر تانگے والوں اور فقیروں تک سے یکساں سلوک کرتے تھے[4]" وشونندن بھٹناگر کا بھی یہ کہنا ہے کہ وہ دہلی ریڈیو اسٹیشن کے کم تنخواہ پانے والوں کے بہت دوست تھے اور ان کی ضروریات کا اکثر خیال رکھتے تھے[5]۔ بمبئی کے دوران قیام میں بھی جب ان کی مالی حالت بہت زیادہ خراب تھی ان کا رویہ یہی تھا۔ نسیم الظفر نے بمبئی کے اسی دور کا ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ ایک دن وہ اُن کے پاس آئے اور کہنے لگے۔

"میں نے ۲۱۷۵ روپے جمع کر لئے ہیں۔ مکالے اور گیت کے پانچ ہزار ایک

---

[1] اخلاق احمد دہلوی ۔ روی کے بھاؤ "مشمولہ" پھر وہی بیاں اپنا ص ۴۲

[2] قیوم نظر ۔ بھولا رام کی داشتہ "مشمولہ" کتاب "لاہور جولائی ۱۹۴۴ء ص ۱۳

[3] ایضاً

[4] اخلاق احمد دہلوی ۔ میراجی کا اخلاق "مشمولہ" پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۸

[5] وشونندن بھٹناگر ۔ میراجی میری نظر میں "مشمولہ" شعر و حکمت" حیدرآباد، دور دوم۔ کتاب اول ۱۹۸۷ء ص ۱۱۵

پروڈیوسر سے طے ہوئے ہیں۔ کل ایک ہزار پیشگی مل جائے گا، بس اب میں
ایک مہینے کے لئے لاہور چلا جاؤں گا۔ اس وقت وہاں ایک مشہور ترقی پسند شاعر
بیٹھے تھے۔ انہوں نے میرآجی کی بات سن کر رُندھی ہوئی آواز میں کہا۔ "اگر دو ہزار
کہیں سے مل جائیں تو اپنی ایک بہن کو سینی ٹوریم میں داخل کرادوں، تپ دق کا
دوسرا اسٹیج ہے، جان بچ سکتی ہے لیکن دو ہزار کہاں سے لاؤں" یہ کہہ کر وہ رونے
لگے۔ میرآجی نے کہا۔ "دو ہزار کل تم مجھ سے لے لینا۔ مجھے ہزار کل مل جائیں گے۔ ایک
آدھ مہینے میں کوئی اور بندوبست ہو جائے گا۔ چلو جہاں اتنے دن لاہور سے
دور گزرے وہاں کچھ اور سہی۔ میں دو تین مہینے بعد لاہور چلا جاؤں گا[۱]"

لاہور جانا تو انہیں نصیب نہ ہوا لیکن مدد کرنے سے دریغ نہ کیا۔ دہلی ریڈیو سٹیشن پر لوگوں کی عرضیاں لکھنے سے لے کر اُن کے لئے قرض تک کا انتظام کرنا ان کی ذمہ داری میں شامل تھا[۲]۔ ان کے دوست محمد حسین نے سعید الدین احمد ڈار کو بتایا کہ جب انہیں چیک ملتا تو اسے کیش کرا کے پہلے تو ادھار ادا کرتے، اس کے بعد اُس شام کی ضرورت یعنی شراب کے لئے رقم علیحدہ کرتے، اس کے بعد جو بچتا، جو سب سے پہلے سامنے آتا اس کے حوالے کر دیتے اور بھول جاتے[۳]۔ صبر و توکل کی یہ روایت انہیں اپنے والد منشی محمد مہتاب الدین سے ورثے میں ملی تھی۔ منشی صاحب کا بھی یہی کہنا تھا کہ جو کل کے لئے سوچتا ہے اس کا ایمان کمزور ہے[۴]۔ ریٹائرمنٹ کے بعد منشی صاحب کی مالی حالت خاصی خراب ہوگئی تھی۔ پنشن نہ ہونے کے برابر تھی۔ کمانے والا صرف ایک ہی بیٹا محمد عنایت اللہ ڈار تھا جس پر گھر کا کاروبار چلتا تھا۔ منشی صاحب ریٹائرمنٹ کے بعد انجمن حمایت اسلام کے اعزازی بلڈنگ انجینئر ہو گئے تھے۔ مزنگ سے پیدل چل کر ریلوے

---

[۱] میراجی بحوالہ نسیم الظفر۔ سیپیاں مشمولہ ہفت روزہ "لیل و نہار" لاہور ۱۶ دسمبر ۱۹۶۲ء ص ۱۳
[۲] وشو نندن بھٹناگر ۔ میراجی میری نظر میں مشمولہ "شعر و حکمت" حیدرآباد۔ دور دوم
کتاب اول ص ۱۱۵
[۳] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم
[۴] ایضاً

روڈ انجمن کے دفتر میں آتے لیکن انجمن سے ایک پیسے کی مالی مدد لینا انہیں گوارہ نہ تھا[1] یہ ساری خوبیاں یعنی دوسروں کے لئے ایثار کرنا اور خود دکھ اٹھانا میراجی میں بھی موجود تھیں۔ قیام بمبئی کے دوران جب وہ شدید قسم کے مالی بحران سے دوچار تھے وہ اس طرح کے ایثار سے گریز نہیں کرتے تھے۔ سجاد ظہیر نے اس زمانے کا ایک واقعہ بیان کیا ہے۔

"بمبئی کے ایک مرکزی مقام انجمن اسلام ہائی اسکول کے خوب صورت ہال میں ایک ادبی اجتماع ہوا۔ جلسے کے خاتمے کے بعد پہلے میں نے حاضرین سے چندے کی اپیل کی۔ ٹکٹوں کی فروخت سے ہمیں شاید ڈیڑھ سو روپے ملے تھے جو ہماری توقعات سے کم تھے۔ لوگوں نے ایک ایک دو دو روپے اٹھنیاں چونیاں دینا شروع کیں اور اس طرح سو روپے کے قریب اور جمع ہوئے۔ میراجی بھی اس جلسے میں موجود تھے۔ ہم سب جانتے تھے کہ ان کی مالی حالت کافی خراب تھی لیکن انہوں نے اپنی جیب سے دس روپے کا نوٹ نکال کر چندے کی جھولی میں ڈال دیا اور خود لوگوں سے زیادہ چندہ دینے کی اپیل کی۔ ہم سب میراجی کی اس سخاوت سے بہت متاثر ہوئے اس لئے کہ وہ ہمیشہ اس بات کا بھی اعلان کرتے رہتے تھے کہ وہ اصولی طور پر ہم سے اختلاف کرتے ہیں[2]"

دوسروں کے لئے کچھ کرنا، اُن کی تعریف کرنا اور انہیں PROJECT کرنا اپنا فرض سمجھتے تھے لیکن اپنے بارے میں ہمیشہ ایک صوفیانہ بے نیازی کا مظاہرہ کرتے حتیٰ کہ بے موقع کلام سنانے سے بھی گریز کرتے۔ ایک بار حیدرآباد دکن کے ایک مدیر نے انہیں اپنے ہاں مدعو کیا۔ اس محفل میں اختر الایمان، ابراہیم جلیس اور مظہر ممتاز بھی شریک تھے۔ دعوت بڑے اہتمام سے کی گئی۔ میراجی اس مہمان نوازی سے بڑے متاثر ہوئے لیکن جب کھانے کے بعد مدیر نے میراجی سے کلام سنانے کی فرمائش کی تو، انہوں نے بہت بُرا مانا اور کہا کہ یہ مناسب موقع نہیں ہے[3]

---

[1] سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

[2] سجاد ظہیر بحوالہ انوار انجم ۔ میراجی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۸۳

[3] مظہر ممتاز ۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۷

یہ اور اس طرح کے دوسرے رویّے توکل ہی کی دین تھے لیکن کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ برداشت اور خود پسندی کا رویہ صبر و قناعت اور توکل کی حدود سے نکل کر میراجی کے یہاں خود اذیتی میں بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہ خود اذیتی کس وجہ سے تھی؟ عمومی محرومیوں کی وجہ سے یا ناآسودہ جنسی جذبوں کی وجہ سے؟ وجہ کچھ بھی ہو یا دونوں ہی ہوں میراجی اس کا اظہار عموماً رو کر یا خود کو تکلیف پہنچا کر کرتے تھے۔ ان کی زندگی میں کئی واقعات اس طرح کے ہیں کہ وہ شراب پی کر بے تحاشا روتے یا اپنے آپ کو اذیت دیتے۔ "آملیٹ" بنانے کے عمل میں تو خیر دوسرے بھی شامل تھے لیکن کبھی کبھی وہ اپنا "آملیٹ" بھی بنا دیتے تھے۔ قیام دہلی کے دوران اس طرح کے واقعات زیادہ ہوئے ہیں۔ یہاں یہ بات بھی اہم ہے کہ جب تک وہ والدہ کے ساتھ رہے ان کی طبیعت میں اس طرح کی شدت پسندی پیدا نہیں ہوئی لیکن جب وہ ان کے دائرہ اثر سے دور ہوئے تو ان کے مزاج تشدد کا عنصر بڑھ گیا۔ بعض اوقات یہ تشدد اس حد تک بڑھ جاتا تھا کہ وہ اپنے آپ کو بھی لہو لہان کر دیتے اخلاق احمد دہلوی قیام دہلی کا ایک واقعہ سناتے ہیں کہ "میراجی ایک صبح خون میں رنگے ہوئے نظر آئے ... تختہ میں سب سے زیادہ جارح غالب کا یہ شعر تھا جس کا عکس اُس صبح میراجی کی مضروب پیشانی پر دیکھا شعر یہ تھا

قطرہ قطرہ اک ہیولیٰ ہے نئے ناسور کا
خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں

اس شعر پر میراجی کے ہاتھ کا الٹا "ادم" کا نشان بھی تھا جس سے شک ہوتا ہے کہ یہ کارنامہ خود کردہ ہے[1]"

اس طرح کی خود اذیتی کے اور بھی کئی واقعات ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ میراجی خود کو تکلیف ایک طرح کی خوشی محسوس کرتے تھے۔ ان کا کچھ تعلق ملامتی فرقے سے بھی بنتا ہے۔ ملامتی خود کو برا بھلا کہہ قسم کی روحانی بالیدگی حاصل کرتے ہیں۔ میراجی کے یہاں کچھ ملامتی اور کچھ بھگتی تحریک کے اثرات ملی جلی صورت پیدا کر دی تھی لیکن مکمل طور پر انہیں کسی خانے میں یا خاص اثر کے تحت نہیں دیکھا جا سکتا، یہ اثرات سے مل کر جو کچھ بنا وہ خالصتاً "میراجیت" تھی۔ اعجاز احمد کہتے ہیں۔

---

[1] اخلاق احمد دہلوی — میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۸

"بھگتی تحریک کے کچھ پکے مطالعے سے اخذ کیا ہوا یہ نظریہ کہ خدا دراصل ایک اصول حسن ہے، عورت اس اصول کا پرتوی اسم ہے اور خدا کی پرستش کی ایک امکانی اور ضروری شکل یہ ہے کہ عورت کے ساتھ بے لوث اور بے لاگ محبت کر کے اپنی ذات اس عشق میں جذب کر دی جائے[1]"

اس بحث سے قطع نظر کہ میراجی نے بھگتی تحریک کو کسی حد تک سمجھا تھا۔ میراجی کے وسیع مطالعے اور نسواًنیّت پرستانہ ہندوستانی مزاج کے ساتھ ان کی ہم آہنگی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انہوں نے امکانی حدود تک بھگتی تحریک کو سمجھنے کی کوشش کی ہو گی۔ میرابائی سے ان کی دلچسپی کی وجہ بھی یہی تھی۔ دراصل میراجی کی شخصیت ایسی تھی کہ وہ کوئی بیرونی اثر مکمل طور پر اپنے آپ پر طاری کر ہی نہیں سکتے تھے کیونکہ خود ان کی اپنی ذات میں ایک انانیت اور خارج کے لئے دفاعی رویہ موجود تھا۔ اصل صورت یہ ہے کہ میراجی نے دانستہ طور پر اپنی زندگی کے تارو پود اور شخصیت کی بنیاد حقیقت کی بجائے تصور کے دھندلکے پر تعمیر کی جس کے نتیجے میں وہ ایک پراسرار کردار بن گئے۔ ابتداً اس کردار میں ایک شعوری کوشش بھی شامل ہو گی لیکن آہستہ آہستہ اس کردار کی اسراریت اتنی بڑھتی گئی کہ ان کے معمول کے عمل اس سے متاثر ہونے لگے اور رفتہ رفتہ وہ پوری زندگی میں ایک غیر معمولی شخص بن کر رہ گئے۔ اس حوالے سے میراجی کے اخلاق، عورتوں سے ان کے رویے، جنسی تشنگی اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو کوئی چیز نامانوس محسوس نہیں ہوتی۔ مادر پرست لوگ عام طور پر ہر عورت میں ماں کو تلاش کرتے ہیں اسی لئے جسمانی قربت سے گریز کرتے ہیں لیکن دوسری جانب اس گریز کی وجہ سے ان کے اندر ایک شدید جنسی طلب بھی پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے ایسے لوگ عام طور پر جلق لگانے لگتے ہیں۔ میراجی بھی جلق لگانے کے عادی تھے۔ انہیں ساری زندگی کسی عورت کی جسمانی قربت میسر نہ آئی۔ شاہد احمد دہلوی کے مطابق "میراجی نے اپنی ساری عمر میں پہلا اور آخری جنسی معاملہ کیا۔ لاہور کی ہیرا منڈی میں کسی کے یہاں پہنچ گئے۔ اُس نے انہیں اپنی یاد دلانے کے لئے آتشک کا تحفہ دیا۔ یہ تحفہ میراجی کے پاس آخری دم تک رہا[2]" قیوم نظر نے بھی اس سے ملتے جلتے ایک واقعہ کا

---

[1] اعجاز احمد۔ میراجی شخصیت و فن مشمولہ "سویرا" لاہور شمارہ ۳۶ ص ۹

[2] شاہد احمد دہلوی۔ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۲۵

ذکر کیا۔ یہ " ایک بار میراجی شدید جنسی خواہش کے تحت ایک طوائف کے پاس گئے مگر جب وقت خاص آیا تو وہ بالکل ہانپ گئے اور انہیں یہ محسوس ہوا جیسے اس معاملے میں ساتھ دینا ان کے بس کی بات نہیں، چنانچہ وہ اسی طرح جیسے گئے تھے واپس آگئے[1]"

ان دونوں واقعات میں کچھ مماثلتیں ہیں، اول یہ کہ میراجی کسی نفسیاتی الجھن کی وجہ سے جنسی معاملہ نہ کر سکے۔ دوم وہ ایک طوائف سے آتشک کی بیماری لے کر لوٹے۔ جنسی معاملہ کر نہ سکنے کی وجہ تو نادر پر ہے۔ رہی آتشک کی بات تو یہ ایک ایسی بیماری ہے جو جنسی ابال کو تیز کر دیتی ہے۔ جذبہ تو شدت سے پیدا ہوتا ہے لیکن عمل میں رکاوٹ آجاتی ہے[2]" میراجی نے اس کی آسان راہ خود لذتی میں ڈھونڈلی۔ یہ آسانی ان کے مزاج کو بھی راس آتی تھی چنانچہ بغیر استر کی پتلون، ہاتھوں کے گولے اس بے چینی کی علامت ہیں۔ منٹو نے لکھا ہے

"اس نے مجھے بتایا تھا کہ اس کی جنسی اجابت عام طور پر ریڈیو سٹیشن کے سٹوڈیوز میں ہوتی ہے جب یہ کمرے خالی ہوتے تو وہ بڑے اطمینان سے اپنی حاجت رفع کر لیا کرتا تھا[3]"

اس حاجت روائی کے لئے وہ خام مواد کے طور پر ان لڑکیوں کے تصور سے کام لیتے تھے، جنہیں وہ عام زندگی میں اپنا نہیں سکے تھے۔ ان کے دوستوں نے لکھا ہے کہ انہیں بچپن ہی سے انگریزی فلمیں دیکھنے کا شوق تھا اور اکثر ان کی جیبوں میں ایکٹرسوں کی نیم عریاں تصویریں ہوتی تھیں[4] دہلی ریڈیو سٹیشن پر بنگالیوں کے نیم عریاں جسموں میں بھی ان کی دلچسپی کا بہت سامان تھا۔ اس کے علاوہ باقاعدگی سے جنسی لٹریچر بھی پڑھتے تھے۔ سید انصار ناصری بتاتے ہیں ۔

"اُس زمانے میں HAVEL... ELLIS, MARIE STOPES اور CHASE, IOVH ان کے مسلسل مطالعے میں تھے۔ اس کے علاوہ

۱؎ قیوم نظر بحوالہ انوار انجم ــ میراجی شخصیت وفن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ ص ۱۴۷

۲؎ رجسٹرڈ میڈیکل پریکٹیشنر ڈاکٹر خواجہ نسیم احمد ایم بی بی ایس سے گفتگو بمقام راولپنڈی بتاریخ ۳ر مارچ ۱۹۹۵ء

۳؎ سعادت حسن منٹو۔ تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۷۷

۴؎ اخلاق احمد دہلوی ــ میراجی کی ایک اور تصویر مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۱۷۶

وہ اکثر اپنے دوستوں کو SEX OBSSESION کے قصے سنایا
کرتے تھے جنہیں وہ انگریزی ناولوں یا سیکس کی کتابوں میں پڑھتے تھے۔ ان
قصوں کو وہ مزے لے لے کر کئی کئی بار سناتے اور ایسی حالتوں میں ان کی کیفیت
ایک جنونی، مریض SEXUAL MANIAC کی سی ہوتی تھی [1]۔

اس طرح کے قصے اور جنسی مواد کے مطالعے سے بھی انہیں خام مواد میسر آتا تھا لیکن جیسا کہ اس طرح کے معاملات میں عموماً ہوتا ہے کہ تشنگی کم ہونے کی بجائے بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور خام مواد بے اثر ہو جاتا ہے۔ بمبئی کے قیام کے زمانے میں دہلی ریڈیو سٹیشن کی بنگالنیں اور خواتین اور ان کا قرب میسر نہ رہا تو ان کی نفسیاتی طلب میں مریضانہ اور وحشیانہ انداز پیدا ہو گیا۔ منٹو بتلاتے ہیں۔

"ایک مرتبہ معلوم نہیں کس سلسلے میں اس کی اجابت جنسی کے خاص ذریعے کا ذکر آگیا۔ اُس نے مجھے بتایا اس کے لئے اب خارجی چیزوں سے مدد لینی پڑتی ہے مثال کے طور پر ایسی ٹانگیں جن پر سے میل اتارا جا رہا ہو۔ خون میں تھڑی ہوئی خاموشیاں [2] "

اس خارجی مدد میں کراہیت کا جو پہلو ہے اُس سے قطع نظر اہم بات یہ ہے کہ آہستہ آہستہ میرا جی کے تصور نے ان کا ساتھ چھوڑ دیا تھا اور آخری دور میں تصورات کی خوشگوار حدت اور نرم روئی کی جگہ اس طرح کی "خارجی مدد" کی ضرورت پیش آگئی تھی۔ ان خارجی سہاروں کی نفسیاتی گرہ کشائی بھی معنی خیز ہے "خون میں لتھڑی ہوئی خاموشیاں" نسوانی جائے مخصوصہ کے ساتھ خون کے جس تصور کو پیش کرتی ہیں اس میں کسی کنواری عورت سے معاملہ کرنے کی شدید خواہش بھی موجود ہے۔ میرا جی شاید ساری زندگی کسی بھی عورت سے معاملہ نہ کر سکے۔ یہ خواہش تمام عمر ان کے اندر موجود رہی اور اس کی طلب نے انہیں عجیب و غریب نفسیاتی الجھنوں کا شکار بنائے رکھا۔ ان الجھنوں نے ان کے لئے جس اخلاقی ضابطے کو وضع کیا وہ بھی اپنی جگہ دلچسپ ہے کہ ایک طرف تو وہ ہر عورت کو اپنے ذہن کی آنکھ سے برہنہ

---

[1] سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

[2] سعادت حسن منٹو ۔ تین گولے مشمولہ گنجے فرشتے ص ۸۶

دیکھنا چاہتے ہیں اور دوسری طرف ان کے اندر ایک "روحانی باپ" کا سا پیار اور شفقت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

"میراجی نے ریڈیو کی ملازمت کے دوران بہت سی بھتیجیاں اور بھانجیاں بنا رکھی تھیں جن سے وہ بالکل باپ کا پر شفقت برتاؤ کرتے تھے[1]"

خود کو باپ کے روپ میں دیکھنے کی تمنا ان ہی محرومیوں کا ردِ عمل تھی۔ میراجی نے شادی نہیں کی۔ کیوں؟ مالی مجبوریاں، شخصیت کا سحر ٹوٹ جانے کا ڈر یا جنسی کمزوری؟ مالی مجبوریاں معقول وجہ نہیں۔ ہمارے معاشرے میں غریب سے غریب شخص کی بھی شادی ہو ہی جاتی ہے۔ البتہ شخصیت کا سحر ٹوٹ جانے کا خوف اور جنسی کمزوری دونوں ہی معقول وجوہ ہیں۔ ان وجوہ کی بنا پر انہوں نے عملاً شادی نہیں کی لیکن ذہنی طور پر باپ بننے اور شادی کرنے کی تمنا ان کے اندر ہمیشہ موجود رہی یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں محبوبہ کا روپ دلہن کی صورت میں دکھائی ہے اور محبوبہ بار بار دلہن کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ الطاف گوہر کہتے ہیں۔

"آج تک شاید اس بات پر توجہ نہیں دی گئی کہ میراجی کی شاعری میں عورت کا سب سے گہرا اور سب سے حسین تصور دلہن کا ہے۔ یہ تصور میراجی کے تصورِ وقت سے وابستہ ہے۔ اس تصور میں ان کی زندگی کی سب سے بڑی ناکامی کا راز ہے۔ اس تصور کے ساتھ شہنائی کی گونج ہے۔ گھر میں خوشیوں کا ہنگامہ ہے۔ رنگوں میں ڈوبی ہوئی دلہن ہے اور روزنِ در سے جھانکتا ہوا ایک اکیلا تنہا شخص ہے جیسے سرد دیواریں ہنستی ہوئی سنائی دیتی ہیں اور لمحے اپنے دامن میں یہ سب کچھ لئے ہوئے گزر جاتے ہیں[2]"

میراجی کی شاعری میں عورت کے تین روپ ہیں، ماں، طوائف اور دلہن، لیکن بنیادی کردار دلہن کا ہے ایک ایسی دلہن جسے پانے اور دیکھنے کی انہیں شدید تمنا تھی۔ فسیح محمد ملک

---

[1] مختار صدیقی ۔ میراجی کا دلی کا دور مشمولہ نفسیاتی جائزے کراچی اکتوبر ۱۹۴۹ء ص ۱۱

[2] الطاف گوہر ۔ میراجی مشمولہ تحریریں چند ص ۹۳۔۹۴

لکھتے ہیں :

" میراجی کے گیتوں اور نظموں میں دلہن، بہن، ماں اور بچوں کے لہجوں کا اور مکالموں کا آہنگ شنیدنی ہے تو ایک اچھوتی، انجان، کنواری دلہن کی تصویر دیدنی ہے۔ یہ دلہن پری زاد نہیں ہے، متوسط طبقے کی عام سی صورت ہے جو ہماری دیکھی بھالی ہے اور جس میں ہمیں شاعری اور رومان کی کوئی ادا نظر نہیں آتی، مگر میراجی کے ہاں وہ بے حد دلکش کردار ہے۔ خوشیوں کے جھولے میں جھولنے کی تمناؤں کو سینے میں چھپائے یہ دلہن میراجی کی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے، کہیں پس منظر میں تو کہیں پیش منظر کے طور پر[1] "

میراجی نے اپنی شاعری میں اس دلہن کو باقاعدہ سنگار کرایا ہے اور اسے دیکھنے کی لذت کو محسوس کیا ہے

کیوں بہن ! ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں
اور کہتی ہے بہن
میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے
اب تو دو چار ہی دن میں وہ ترے گھر ہو گی

(اقتباس از تفاوتِ راہ)[2]

جس کے اُس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے
منظر انجان اچھوتی سی دلہن کی صورت
ہاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا
اسی پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا (اقتباس از لبِ جوئبارے)[3]

---

[1] فتح محمد ملک ۔ میراجی کی کتاب پریشاں مشمولہ ص ۲۹ ۔ مکتبۂ فنون لاہور ۱۹۷۳ء

[2] میراجی ۔ تفاوتِ راہ مشمولہ کلیات میراجی مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۱۲۵ ۔ اردو مرکز لندن ۱۹۸۸ء

[3] ایضاً لبِ جوئبارے ایضاً ص ۹۶ ایضاً

اور پھر اس سجی سجائی دلہن کو اپنے تصور کے نہاں خانے میں لے جانا اور اس تصور پر جلق لگا لینا؛ لیکن کیا اس سے تسکین ہو جاتی ہے یا ہو سکتی ہے۔ جلق کے مریضوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ جتنی زیادہ جلق لگاتے ہیں تشنگی اور بڑھتی جاتی ہے۔ سب سے زیادہ خرابی احساسِ گناہ کی ہے اور یہ خیال کہ ان کا عمل بے کار گیا۔ میرا جی نے شاید اپنے احساس گناہ کو تو کوئی جواز فراہم کر دیا ہو لیکن یہ احساس وہ ختم نہ کر سکے کہ ان کے اس "جنسی عمل" کے نتیجے میں ان کی نسل آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ اپنے بے اولاد ہونے کا انہیں بڑا دکھ تھا۔" وہ ایک بار آم اور شراب لے کر غالب کے مزار پر گئے اور کہنے لگے " آم کھائیے اور اگر آپ چاہیں تو شراب بھی حاضر ہے۔ انگور کی بیٹی، کچھ سمجھ نہیں آتا کہ انگور کے ہاں بیٹی ہوئی لیکن میں اس نعمت سے محروم ہی رہا" اور پھر میرا جی اپنی بیٹی کے نہ ہونے پر بے طرح روئے۔ دیر تک اس غم میں روتے رہے[1]" اسی ضمن میں انہوں نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کے راوی ان کے بھائی لطیفی ہیں :

زباں سے کہہ نہیں سکتا کسی کا باپ ہوں میں
کہ اپنی نسل کے فقرے کا فل اسٹاپ ہوں میں[2]

دہلی کے قیام کے دوران انہوں نے بڑی سنجیدگی سے بادلی بیگم سے شادی کی کوشش کی تھی لیکن ناکامی ہوئی۔ کچھ عرصہ خاموش رہے لیکن جب ن م راشد ایران چلے گئے تو ان پر پھر شادی کا دورہ پڑ گیا۔

" ن م راشد کے ایران جانے کے بعد جب میرا جی نے شدت سے اپنے تئیں دلی میں تنہا محسوس کیا اور شادی اور خودکشی کے لئے بچوں کی طرح مچلنا شروع کیا تو میرا جی کو ان ہلاکت آفرینیوں سے محفوظ رکھنے میں بھائی ہی پیش پیش تھے[3]۔

---

[1] اخلاق احمد دہلوی ـــ ردی کے بھاؤ مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۴۲

[2] محمد اکرام اللہ کامی (لطیفی) بحوالہ انوار انجم ـــ میرا جی شخصیت و فن مقالہ ایم اے اردو ۱۹۶۳ء ص ۸۸

[3] اخلاق احمد دہلوی ـ میرا جی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۳۹

شادی اور خودکشی کا یہ امتزاج بھی خوب ہے۔

لکھنؤ میں کچھ دن رہنے کے دوران بھی انہیں شادی کا خیال آیا تھا۔ وہ اپنے دوست ایم اے لطیف کی بیوہ بہن سے شادی کرنا چاہتے تھے۔ حیدر آباد میں انہوں نے مظفر ممتاز کو بتایا تھا:

"میں لکھنؤ جاؤں گا وہاں لطیف کی بیوہ بہن سے شادی کرلوں گا۔ وہ میری طبیعت سے واقف ہے[1]"

لیکن خود میراجی کے مطابق ۔" وقت کے گھیرے نے مجھے ایسا گھیرا ہے کہ میں چاہوں بھی تو نکل نہیں سکتا[2]" قیام بمبئی میں بھی انہیں شادی کا جنون چڑھا تھا۔ ایک دن عصمت چغتائی سے کہنے لگے

"خدا کا واسطہ میری شادی کروا دیجئے
بھنگن ہو، چماری ہو، بس عورت ہو[3]"

لیکن پھر آہستہ آہستہ یہ خیال اُن کے ذہن سے بالکل ہی نکل گیا۔ بمبئی کے آخری زمانے میں جب مظفر ممتاز نے انہیں بتایا کہ ایم اے لطیف کی بیوہ بہن ان دنوں بمبئی ہی میں ہے تو وہ کہنے لگے:

"اب تو میرا خیال بدل چکا ہے۔ میں شادی نہیں کروں گا۔ مدتوں بعد "خیال" نکالا ہے۔ شادی کرنے سے بات بگڑ جائے گی[4]"

دلچسپ بات یہ ہے کہ زندگی کے ابتدائی دور میں جب اُن کی والدہ ان سے شادی کے لئے کہتیں تو وہ صاف انکار کر دیتے۔ بہرحال ان کے دوسرے معاملات کی طرح شادی کا معاملہ بھی ایک الجھا ہوا مسئلہ ہے جسے ان کی مجموعی الجھی ہوئی نفسیات ہی کے پس منظر میں دیکھنا چاہیئے۔ البتہ ایک بات اپنی جگہ ہے کہ اگر ان کی شادی ہو جاتی تو شاید ان کے بہت سے معمولات میں ایک اعتدال پیدا ہو جاتا

---

[1] میراجی بحوالہ مظفر ممتاز ۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۱۴ ص ۲۴

[2] ایضاً

[3] میراجی بحوالہ عصمت چغتائی۔ سو کھے پتے مشمولہ "مفاہیم" گیا ستمبر اکتوبر ۱۹۷۹ء ص ۱۱

[4] میراجی بحوالہ مظفر ممتاز ۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۱۴۰ ص ۲۹

موجودہ صورت میں ان کی عادات میں جو غیر معمولی پن پایا جاتا ہے اس میں ایک وجہ یہ بھی ہے، اور دوسری وجہ یہ ہے کہ ان کے مداحوں نے بھی ان کے بعض رویّوں کو افسانوی قرار دے کر ان کی زندگی ہی میں انہیں ایک خاص ڈگر پر ڈال دیا۔ ان کی موت کے بعد بھی مسلسل ایسے خاکے اور مضامین لکھے گئے جن سے یہ تاثر ملتا ہے کہ انہیں اپنی ذات سے باہر کسی اور مسئلے سے دلچسپی ہی نہ تھی، خصوصاً ان کی نظموں کی جو تاویلیں کی گئیں ان سے ان کے ایک باطنی اور نفسیاتی شاعر ہونے کا تاثر اور بڑھا۔ دوسری وجہ یہ ہوئی کہ ایک عرصہ تک ان کے مضامین جو مختلف رسائل میں چھپتے رہے تھے نظروں سے اوجھل رہے جس کی وجہ سے ان کی تخلیقی وتنقیدی شخصیت کا مکمل روپ سامنے نہیں آیا۔ حقیقت یہ ہے کہ نفسیاتی اور باطنی شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ میراجی ایک فعال سیاسی ذہن بھی رکھتے تھے اور ان کے مضامین سے ان کے سماجی اور سیاسی رویّوں کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے' ایک اہم بات تو یہی ہے کہ اپنی ہندوانہ ہیئت کذائی کے باوجود ان کے اندر ایک "مسلمان" موجود تھا جسے مسلمانوں کے سیاسی مستقبل اور برصغیر کے معاملات سے گہری دلچسپی تھی اپنے ۴؍دسمبر ۱۹۴۶ء کے ایک خط میں قیوم نظر کو لکھتے ہیں :

"شمالی مار مسلمانوں کا ادارہ ہے اور جس طرح مسلمانوں کے بارے میں مجھے یہ معلوم ہے کہ ان کا خدا ہی حافظ ہے اسی طرح ان کے اداروں کے متعلق بھی یہ دعا ہے کہ انہیں بھی خدا ہی سنبھالے تو ملک اور قوم کی بہتری ہو[1]۔"

تقسیم ملک کے وقت انسانی خون کی جو ارزانی ہوئی اس سے بھی میراجی بہت پریشان ہوئے "تقسیم کے بعد جو قتلِ عام ہوا اس کی خبریں سن سن کر میراجی کو بے حد تکلیف ہوتی تھی[2]"۔

میراجی کا جو ذہنی سفر ان کے ابتدائی زمانے سے شروع ہوا تھا اور جس میں قیام دہلی کے دوران قدیم ہندوستانی مزاج بہت حاوی ہو گیا تھا آہستہ آہستہ ایک نئے رخ کی طرف گامزن ہوا، خصوصاً ان کی نظموں کے پہلے مجموعہ "میراجی کی نظموں" کے بعد کی نظموں میں ایک نیا فکری انداز ابھرا جو بمبئی کے قیام کے دوران واضح ہوا۔ اس انداز میں ہندی الفاظ کی بجائے اردو کے الفاظ کی شمولیت اور ہند آریائی

---

[1] الطاف گوہر ۔ میراجی کے چند خطوط مشمولہ نئی تحریریں لاہور شمارہ ۴ ص ۸۴

[2] احمد بشیر ۔ اکیلا مشمولہ "شعور" دہلی شمارہ ۱ ص ۹۰

فضا کی بجائے کسی حد تک عجمی روایت کی طرف لوٹنے کی فضا ملتی ہے، موضوعات میں بھی ایک تبدیلی دکھائی دیتی ہے یعنی جنس اور نفسیات کی بجائے مابعد الطبیعاتی مسائل بھی ان کی توجہ کا مرکز بنتے ہیں۔

جمیلہ شاہین ان کی اس دور کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے کہتی ہیں۔

"خیال" کے صفحات، "پابند نظمیں" اور "سہ آتشہ" کی نظمیں اور غزلیں ہندآریائی فضا سے قطعاً عاری ہیں۔ ان رسالوں اور کتابوں میں میراجی کا لب ولہجہ بالکل عجمی اسلامی ہے۔ "خدا"، "طالب علم"، "جزو کل"۔ آبگینہ کے اس پار کی ایک شام، "انجام"، "روح انسانی کے اندیشے" "صدا بہ صحرا"، "لمحے" اور غزلیات میں فارسی عربی تراکیب بکثرت ہیں۔ عجمی آریائی فضا ہے۔ ہندی لفظ اول تو ہے ہی نہیں اور اگر ہے تو آگیا ہے لایا نہیں گیا اور وہ بھی اس تیور سے کہ عربی اور فارسی کے رنگ میں ڈوبا ہوا۔ مزید یہ کہ اس دور کی نظمیں پابند نظموں کی شان لئے اور ابہام سے یکسر خالی ہیں[1]"

آخری زمانے میں ان کی یہ خواہش تھی کہ "وہ قرآن پر تحقیق کرنے کے لئے جرمنی جانا چاہتے تھے ان کا خیال تھا کہ قرآن کی امثال پر آج تک کسی مذہبی عالم نے قلم نہیں اٹھایا۔ صرف ایک کتاب ماوردی کی عربی میں موجود ہے مگر اس پر تحقیق ہونی چاہیئے کیونکہ جب تک امثال کی ماہیت اور وجہ تسمیہ کو نہ سمجھا جائے، قرآن کو نہیں سمجھا جاسکتا[2]" اختر الایمان نے بھی ان کی اسی طرح کی خواہش کا ذکر کیا ہے "میراجی نے جوائس کی کتاب (FINNEGAN'S WAKE) میں قرآن کا ذکر تلاش کیا ہے اور اس پر تحقیق کرنا چاہتے ہیں۔[3]" خود میراجی نے اپنے عقیدے کے بارے میں مظفر ممتاز کو بتایا تھا کہ "یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا۔ میں ایک خدا کو اب بھی مانتا ہوں مگر میں نے حضرت عمر فاروق رض تک اسلام کو سمجھا ہے اس کے بعد مجھے اسلام کی اصل شکل نظر نہیں آئی لیکن مجھے قرآن پڑھ کر اور سن کر اب بھی غش آجاتا ہے ... جب میں دلی ریڈیو میں تھا تو وہاں اکثر قرآن سنا کرتا تھا[4]" اس بات کی تصدیق

---

[1] جمیلہ شاہین ۔ میراجی کا سفر شوق مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۳۰۹

[2] میراجی بحوالہ مظفر ممتاز ۔ میراجی کے مشن مشمولہ ماہنامہ "ہم قلم" کراچی جنوری ۱۹۶۱ء ص

[3] میراجی بحوالہ اختر الایمان بحوالہ مظفر ممتاز ایضاً ص ۴۶

[4] اخلاق احمد دہلوی ۔ میراجی کا اخلاق مشمولہ پھر وہی بیاں اپنا ص ۲۷

اخلاق احمد دہلوی نے بھی کی ہے کہ دہلی ریڈیو اسٹیشن پر "تخلیہ میں قاری زاہر القاسمی سے قرآن سنتے تھے اور روتے تھے"۔

میراجی نے اسلامی علوم باقاعدہ تو نہیں پڑھے تھے لیکن تاریخ پر ان کی گہری نظر تھی، والد کے توسط سے فارسی کا ایک ذوق انہیں ورثے میں ملا تھا جس کی نشوونما اردو کے کلا [illegible] شعرا کے مطالعے سے بھی ہوئی ہوگی لیکن یہ بات اپنی جگہ ہے کہ صوفیانہ ذہن رکھنے کے باوجود وہ [illegible] صوفی نہیں، تھے کیونکہ ان کی تعلیم میں عربی فارسی کا باقاعدہ درس شامل نہیں تھا[1] لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ ہے کہ وہ پیدائشی مسلمان تھے اس لئے ان کا رہن سہن اور [illegible] کیسی ہی کیوں نہ ہوں ایک بنیادی جذبہ ان کے اندر موجود تھا۔ لاہور میں یوسف ظفر سے اپنی پہلی ملاقات میں جب ان سے ان کا نام پوچھا گیا تو وہ کہنے لگے "میرا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار ہے۔ اس نام میں "محمد" کا لفظ آتا ہے۔ کسی کو حق نہیں ہے کہ اپنے گندے منہ سے اس پاک لفظ کو ادا کرے[2]"۔ یہ ان کے اندر کی آواز تھی۔

ان کے اندر ایک "مسلمانی روح" ضرور موجود تھی۔ یہ اسی "مسلمانی روح" کا اثر تھا کہ بمبئی میں جب وہ کرشن چندر کے ہاں رہ رہے تھے تو کرشن چندر نے اُن کے بارے میں کہا تھا۔ "میراجی مسلمان ہیں، بلکہ پکے مسلمان ہیں۔ ان کا ہندو نام ایک دھوکا ہے۔ صبح سویرے سے وہ جے جے ونتی کا جو راگ الاپتے ہیں وہ بھی محض فریب ہے۔ دراصل وہ مسلمان ہیں[3]"۔ یہاں مسلمان ہونے کے معنی ایک باعمل مسلمان ہونا نہیں ہے بلکہ اس سے مراد کلچرل مسلم ہے جو صوفیانہ روایت کا ایک تسلسل ہے۔ یہ صوفیانہ رواداری میراجی کے مسلک کا ایک حصہ تھی اور اگرچہ سعید الدین احمد ڈار کے لفظوں میں "وہ روایتی صوفی نہیں تھے[4]"۔ لیکن ان کی پوری زندگی پر صوفیانہ قناعت اور توکل کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ وہ دراصل فتح محمد ملک کے لفظوں میں "ایک زندہ اور توانا ذہن رکھتے

۱؎ سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۲؎ شاہد احمد دہلوی۔ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کارپاشی ص ۳۵

۳؎ کرشن چندر بحوالہ مظہر ممتاز۔ میراجی کے مشمولہ ہم قلم کراچی جنوری ۱۹۶۱ ص ۴۶

۴؎ سعید الدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

تھے اس لئے انہوں نے کسی جامد نظریے کے پرفریب سکون سے آشنا ہونے کی بجائے اُس اضطراب
کو اپنا لیا جو حقیقت کی تلاش میں نئے نئے ویرانوں کی سیر کراتا رہا[1]۔ اس سیر میں انہوں نے اپنے
آپ کو بھی بہت بھلایا لیکن روح کے مرکزہ سے بہرحال ان کا کوئی نہ کوئی تعلق ضرور قائم رہا۔ اس تعلق کو
عام معنوں میں مذہبی تو نہیں کہا جا سکتا لیکن وسیع تر معنوں میں انہیں مذہبی کہا جا سکتا ہے۔ ان کے مذہب کے بارے میں مظفر ممتاز نے جو اندازہ لگایا
تھا وہ بہت حد تک درست معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں" ان کے (میراجی کے) ایمان کے بارے میں جو
اندازہ لگایا تھا وہ کچھ بھگت کبیر اور ابن تیمیہ کے درمیانی راستے کا نظر آتا تھا[2]"۔ یہ درمیانی
راستہ ان کے اندر موجود تھا، ظاہر میں صورت مختلف تھی اور سمجھنے والے سمجھ نہ پاتے تھے کہ وہ کیا ہیں۔
کیونکہ ایک طرف بھجنوں اور ہندی گیتوں سے ان کی دلچسپی سب کو معلوم تھی اور دوسری طرف قوالی سن کر
ان پر وجد اور جذب کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ سید انصار ناصری بتاتے ہیں" جب کبھی ہم حضرت
نظام الدین اولیاؒ کی درگاہ میں قوالی ریکارڈ کرنے جاتے تو میراجی بھی ساتھ ہو لیتے۔ قوالی سن کر ان پر وجد
طاری ہو جاتا اور وہ عجب سرمستی میں سر دھننے لگتے[3]"۔ دراصل میراجی نے اپنے مذہبی جذبات کو ہمیشہ
چھپائے رکھا۔ وہ فرقہ ملامتیہ کے اس گروہ کی طرح چھپ کر عبادت کرنے والوں میں سے تھے اور دعا
اور عبادت کو بہت ہی انفرادی فعل خیال کرتے تھے۔ قدرت اللہ شہاب نے ان کی ساری اندرونی
کشمکش اور ابہام کے حوالے سے ایک اہم بات کہی کہ

"اگر خلشِ دروں اور ابہام کو عقیدے کا مقام دینے میں کوئی اعتراض
نہ ہو تو میراجی اس مسلک کا بے حد سچا اور پہنچا ہوا مومن ہے۔ وہ کسی جگہ
بھی الجھنوں میں گم نہیں ہوتا بلکہ ہر جگہ خود الجھنیں اس میں گم ہیں[4]"

الجھنوں کو اپنے اندر گم کر دینے والا یہ شخص بہت ہمہ جہت تھا۔ ان کے علم کا اظہار

1ے فتح محمد ملک ۔ میراجی کی کتاب پریشاں مشمولہ ص ۲۸۲

2ے مظفر ممتاز ۔ میراجی کے مشمولہ ماہنامہ ہم قلم کراچی جنوری ۱۹۶۱ ص ۴۵

3ے سید انصار ناصری سے انٹرویو از راقم

4ے قدرت اللہ شہاب ۔ میراجی مشمولہ "نقوش" لاہور شمارہ ۲۷۔۲۸ دسمبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۵

ان کی شاعری میں پوری طرح ہوا ہی نہیں بلکہ کئی گوشے تو ایسے ہیں جو آج تک نظروں سے اوجھل ہیں مثلاً یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ انہیں علم فلکیات سے بھی گہری دلچسپی تھی[۱]۔ اُن کا مضمون "سورج کا زوال" جو خیال بمبئی کے جنوری ۱۹۴۹ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا ان کے اس علم سے گہری دلچسپی کا غماز ہے۔ ان کی بہت سی دلچسپیوں کا اندازہ ان کے آخری مشنوں سے لگایا جاسکتا ہے جن میں دنیا کے گرد ایک چکر لگانا بھی شامل تھا۔

"یہ ۱۹۴۶ء کی بات ہے۔ ان کا پروگرام تھا کہ جنوبی ہند سے مشن کا آغاز کیا جائے اور تمام براعظموں کی سیر کے بعد آخر میں قطب شمالی جاکر وہاں ایک سال تک قیام کریں تاکہ چھ مہینے کے دن اور چھ مہینے کی رات کو نظم کرسکیں ان کی تمنا تھی کہ وہ تلک کی کتاب کا جواب لکھیں اور یہ ثابت کریں کہ دنیا میں سب سے پہلے آدم نے قطب شمالی کے برفستان میں جنم نہیں لیا تھا بلکہ ایشیا کے کسی مقام پر پیدائش ہوئی تھی[۲]"

میراجی کے آخری مشنوں میں ایک مشن اردو ادب کی ترقی اور اشاعت کے لئے بھی تھا" اُن کا خیال تھا کہ سب سے پہلے بڑے پیمانے پر اردو لائبریری قائم کی جائے اور ساتھ ہی ادیبوں کے لئے ایک ہوسٹل تعمیر کیا جائے . . . ان کا یہ بھی خیال تھا کہ ادب کی ترقی کے ساتھ ساتھ ادیب کی معاشی تنگ دستی کو بھی دور کیا جائے[۳]" ان تمام مقاصد اور مشنوں میں میراجی ایک مختلف شخص دکھائی دیتے ہیں۔

میراجی ایک باغی ضرور تھے لیکن ان کی بغاوت منافقت اور ظاہر داری کے خلاف تھی۔ ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف تھی جنہوں نے انسان کی روح کو تباہ کر رکھا ہے[۴]" یہ بغاوت دراصل

۱۔ سعیدالدین احمد ڈار سے انٹرویو از راقم

۲۔ مظہر ممتاز ۔ میراجی کے مشن مشمولہ ماہنامہ "ہم قلم" کراچی جنوری ۱۹۶۱ ص ۷۴

۳۔ ایضاً ایضاً

۴۔ کمار پاشی ۔ ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت و فن مرتب کمار پاشی ص ۷

بے صوفی کی بغاوت تھی " جس نے ازل اور ابد کے درمیانی فاصلوں کو بغور دیکھا بلکہ خود طے کیا[۱]"۔ لیکن ہوا یہ کہ ان کی شخصیت کے اس روپ پر ظاہری روپ اور معاصروں کی داستان طرازی کا ایسا پردہ پڑا کہ بہت سی باتیں اور پہلو نظروں سے اوجھل ہو گئے۔ جمیلہ شاہین کا کہنا ہے کہ " میراجی کی شاعری اور شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میراجی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ باطن پرست میراجی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا جا سکتا ہے[۲]"۔ باطن پرستی کا تعلق بھی ان کی شاعرانہ ذات تک محدود تھا ورنہ " اُن کا ذہن سچے انسان دوست کا خاموش ذہن تھا... وہ بہت وسیع اور گہری دلچسپی کے حامل اسکالر تھے... کہا جا سکتا ہے کہ ان میں نیچرل سائنس والوں کی خصوصیات موجود تھیں[۳]" ان صفات کا اندازہ ان کے مکمل کام سے ہی لگایا جا سکتا ہے جس کے مطالعے سے ان کی متحرک شخصیت کا پتہ چلتا ہے۔ کمار پاشی نے اس پہلو سے ان کا جائزہ لیتے ہوئے کہا ہے :

> " وہ لوگ جو میراجی کو پڑھے بغیر اسے جنسی شاعری کا علمبردار، منفی خیالات کا مبلغ اور ایک بے عمل شخص گردانتے ہیں، انہیں چاہیئے کہ وہ میراجی کی شاعری اور اس کے مختلف شاعروں پر لکھے ہوئے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کا مطالعہ کریں۔ مجھے یقین ہے کہ وہ بھی عمل کا پیغام دینے والے میراجی کی طرح اس حقیقت کو جان جائیں گے کہ " جیون رن بھومی کے سمان ہے"۔ جہاں انسان کو مرتے دم تک لڑتے رہنا ہے[۴]"

اس جہد مسلسل کا اقرار اور اس کی اہمیت کا اظہار میراجی نے اقبال کے عمل مسلسل کو تسلیم کرتے ہوئے یوں کیا ہے کہ " صرف اقبال اردو کا ایک ایسا شاعر ہے جو صحیح

۱ے کمار پاشی ۔ ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۷

۲ے جمیلہ شاہین ۔ میراجی کا سفرِ شوق مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۳۰۳

۳ے محمد صفدر میر ۔ میراجی اور حلقۂ اربابِ ذوق مشمولہ مقالات حلقہ اربابِ ذوق مرتب سہیل احمد، یونیم پبلی کیشنز لاہور ۱۹۹۰ء ص ۱۴

۴ے کمار پاشی ۔ ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ میراجی مشمولہ میراجی شخصیت وفن مرتب کمار پاشی ص ۱۹

راہ پر چلتے ہوئے ایک نئی دنیا بسانا چاہتا ہے کیوں کہ وہ ہر وقت عمل پر مُصر رہتا ہے"[1]۔ اپنی ساری ظاہری بے عملی کے باوجود میراجی ایک متحرک اور فعال شخصیت تھے، ان کی شاعری اسی متحرک شخصیت کا اظہار ہے۔ انہوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی کہ اپنے اس متحرک تخلیقی SELF کو زندہ رکھیں۔ بمبئی کے آخری دنوں میں مرنے سے چند دن پہلے انہوں نے جو یہ کہا تھا کہ:

"میں ایسا علاج نہیں چاہتا جس سے میراجی مر جائے اور ثناء اللہ خان ڈار زندہ رہے[2]۔"

تو ان کا مقصد یہی تھا کہ ان کا تخلیقی SELF ثناء اللہ ڈار نہیں میراجی ہے۔ وہ میراجی بن کر ہی زندہ رہنا چاہتے تھے یعنی ایک متحرک تخلیقی فن کار کے طور پر زندگی کرنا اور اسی حیثیت سے فن و شعر میں اپنی پہچان کرانا۔ ثناء اللہ ڈار ایک عام آدمی تھا اس عام آدمی کو انہوں نے زندگی کا جہنم بھوگ کر میراجی بنایا تھا اس لئے وہ میراجی کو دوبارہ ثناء اللہ ڈار بنانے پر تیار نہیں تھے۔ اسی لئے اپنے آخری زمانے میں وہ بار بار یہ کہتے تھے۔

"لوگ مجھ سے میراجی کو نکالنا چاہتے ہیں مگر میں ایسا نہیں ہونے دوں گا۔ یہ نکل گئے تو میں کیسے لکھوں گا، کیا لکھوں گا؟ یہ کمپلکس ہی تو میری تحریریں ہیں[3]۔"

یہ ان کا بہت ہی سوچا سمجھا فیصلہ تھا کہ وہ ثناء اللہ ڈار کی حیثیت سے نہیں بلکہ میراجی کی حیثیت سے زندہ رہیں گے۔ انہوں نے اپنی شخصیت کی یہ MYTH ممکنہ رنج و غم سہہ کر بنائی تھی اور یہ محض ڈرامہ نہیں تھا کیونکہ ساری زندگی دکھوں کی نگری میں مارا مارا پھرنے والا مسافر اتنا طویل ڈرامہ نہیں کر سکتا، یہ تو ایک شخصیت کی MYTH کی تعمیر تھی جس کے لئے انہوں نے ثناء اللہ ڈار ہی کی قربانی نہیں دی بلکہ تمام ظاہری آرام و آسائش اور معمولات سے بھی کنارہ کشی کی۔ زندگی کا جہنم بھوگ کر وہ میراجی کو زندہ کر گئے، یہی ان کا مقصد بھی تھا اور یہی ان کا ثمر بھی ہے۔

---

[1] میراجی۔ بحوالہ جمیلہ شاہین۔ میراجی کا سفرِ شوق مشمولہ میراجی ایک مطالعہ مرتب ڈاکٹر جمیل جالبی ص ۲۶۴

[2] میراجی۔ بحوالہ اختر الایمان۔ میراجی کے آخری لمحے مشمولہ نقوش لاہور شمارہ ۲۷۔۲۸ دسمبر ۱۹۵۲ء ص ۱۲۳

[3] ایضاً ایضاً

میراجی کے بارے میں ایک خط

اختر الایمان

عزیزم رشید امجد

سلام بن رزاق نے آپ کا خط پہنچا دیا تھا۔ انہیں دنوں مجھے آنکھ کا آپریشن کرانا پڑا اور لکھنا پڑھنا کچھ دنوں کے لئے معطل ہو گیا۔

میراجی کی شخصیت اور فن پر لکھنا تو لمبا کام ہے۔ کبھی کراچی یا اسلام آباد آیا تو ملنے اس موضوع پر باتیں کر لیں گے۔

وہ پارسی لڑکی جس کے بارے میں آپ جاننا چاہتے ہیں اس کا نام منی رباڈی ہوتا تھا۔ اس لڑکی سے میراجی کے عشق کو بہت اہمیت نہ دیجئے۔ ایسی اور بہت لڑکیاں ہیں۔ دو ایک دلی ریڈیو سٹیشن میں تھیں۔ مجھے ان کے نام یاد نہیں۔

میراجی بمبئی آنے کے بعد کچھ دن چار بنگلے میں بھی رہے تھے۔ یہ ایک بہت بڑی کوٹھی نما عمارت تھی۔ کس کی تھی مجھے نہیں معلوم۔ اکثر ادیبوں اور شاعروں کو یہاں رہنے کا ٹھکانا مل جاتا تھا۔ کرشن چندر، ساحر لدھیانوی، وشوامتر عادل اور کئی ادیب اور شاعر بمبئی آنے کے بعد وہیں رہے تھے۔ میراجی بھی کچھ دن وہاں رہے۔ کچھ دن دادر میں مہندر ناتھ کے پاس رہے اس کے بعد موہن سہگل کے پاس، مالنگا منتقل ہو گئے تھے۔ موہن سہگل، وشوامتر عادل، منی رباڈی، اس کی بہن نرگس، جو فلموں میں شمی کے نام سے معروف ہوئی اور ان کے ساتھ اور بہت سے لڑکے لڑکیاں انڈین پیپلز تھیٹر سے وابستہ تھے۔ منی رباڈی موہن سہگل کی دوست تھیں۔ وہ آجکل فلموں کے لئے ڈریس ڈیزائنر کا کام کرتی ہیں۔

میں ان دنوں شالیمار پکچرس سے وابستہ تھا جو پونے میں تھی۔ جوش ملیح آبادی اور کرشن چندر بھی وہیں تھے۔ تقسیم ہند کے بعد کمپنی کے مالک ڈبلیو۔ زیڈ۔ احمد لاہور چلے گئے کمپنی بند ہوگئی میں بمبئی آگیا۔

میراجی سے میری ملاقات سنہ ۴۰ء یا سنہ ۴۱ء میں آل انڈیا ریڈیو پر ہوئی تھی۔ کچھ دن میں نے بھی وہاں کام کیا تھا۔ شام کو ہم دونوں کا اکثر ساتھ رہتا تھا۔ دلی میں لال قلعہ کے سامنے جو بازار ہے وہاں ایک ریستوران تھا۔ وہاں بیٹھ کر ڈرافٹ بیر پیا کرتے تھے۔ چھے آنے کا گلاس ملا کرتا تھا۔

میں دلی سے میرٹھ چلا گیا۔ کچھ دن سپلائی کے محکمہ میں کام کیا۔ پھر ایم۔ اے کے لئے علیگڈھ یونیورسٹی چلا گیا۔ علیگڈھ سے پونے گیا تھا۔

میراجی بھی تلاش معاش میں بمبئی آئے۔ وہاں کوئی خاطر خواہ کام نہیں ملا تو میرے پاس پونے آگئے اور میرے پونا چھوڑنے تک وہیں میرے پاس ہی رہے۔ کام وہاں بھی انہیں نہیں مل سکا۔ سنہ ۴۷ء میں جب بمبئی آیا تو میراجی بھی آگئے۔

موہن سہگل فلم ڈائریکٹر بن گئے اور وہ مکان چھوڑ گئے۔ وشوامتر عادل مدراس کی ایک فلم کمپنی سے متعلق ہوکر مدراس چلے گئے۔ بھاجی نام کے ایک فلم جرنلسٹ میرے دوست تھے۔ لاہور جاتے وقت وہ اپنا فلیٹ مجھے دے گئے۔ وہ فلیٹ میں نے مدھوسودن اور میراجی کو دے دیا۔

کچھ مدت وہاں رہنے کے بعد میراجی بیمار ہوگئے۔ ڈاکٹر نے بتایا ان کی آنتوں میں زخم ہوگئے ہیں یہ کثرت سے دیسی کچی شراب پینے کا نتیجہ تھا۔ مجھے باندرہ میں ایک مکان مل گیا تھا۔ میں انہیں اپنے پاس لے آیا۔ دو ڈاکٹر ان کا علاج کرتے رہے۔ ان میں ایک ہومیوپیتھ تھا۔ میراجی کا اصرار تھا انہیں ضرور بلایا جائے اس کے باوجود بھی کہ علاج برابر جاری رہا انہیں افاقہ نہیں ہوا اور ان کی حالت اتنی بگڑ گئی کہ حوائج ضروری کے لئے پلنگ سے اٹھ کر پاخانے تک جاتے جاتے کپڑے خراب ہوجاتے تھے۔ فرش تک گندہ ہوجاتا تھا مہترانی نے کچھ دن کام کرنے کے بعد انکار کردیا۔ وہ کام میری بیوی کو کرنا پڑا۔

میری شادی انہیں دنوں ہوئی تھی۔ میری بیوی کم عمر بھی تھیں، سولہ سترہ کے قریب ان کی عمر تھی۔ میری اور ان کی عمر میں پندرہ سال کا فرق تھا۔ میرے گھر کے قریب بھابا اسپتال تھا۔ اس کے انچارج ڈاکٹر حلوے میرے دوست تھے۔ میراجی کی یہ حالت دیکھ کر انہوں نے مشورہ دیا میں انہیں اسپتال میں منتقل کردوں۔ کھانا گھر سے بھجوادیا کروں اس لئے کہ ساگودانہ یا اسی طرح کا بہت ہلکا کھانا ڈاکٹر نے ان کے

تجویز کیا تھا۔ چنانچہ انہیں بجاپا اسپتال میں داخل کر دیا گیا۔ ایک دو بار میں اسپتال جاتا تھا ڈاکٹر
بھی آتے رہتے تھے۔
ایک روز ڈاکٹر لعلوے نے آکر شکایت کی میراجی پرہیز نہیں کرتے۔ برابر کے مریضوں سے
مانگ کر دال چاول کھا لیتے ہیں۔
میں نے اسپتال جاکر انہیں بہت سمجھایا مگر میری بات کا ان پر کوئی اثر نہیں ہوا اور نہایت
ڈھٹائی سے کہنے لگے " میں تو گھر میں رات کو باورچی خانے میں جاکر کھانا کھا لیتا تھا" تب مجھے احساس
ہوا اتنے علاج کے باوجود بھی وہ کیوں ٹھیک نہیں ہوتے۔ میں نے انہیں لالچ بھی دیا۔ آپ ٹھیک
ہو جائیں گے تو والدہ کے پاس لاہور بھجوا دونگا مگر ان کی حالت گرتی ہی چلی گئی اور ایک روز ڈاکٹر نے
ہو گیا ہے۔
مجھے بتایا۔ ان کی ذہنی حالت بگڑ گئی ہے۔
مجھے بڑا افسوس ہوا۔ ڈاکٹر نے بتایا آتشک کے مریضوں کے ساتھ ایک عمر میں یہ ہو جانا ممکن ہے
ان کی عمر اس وقت پینتیس کے قریب تھی مگر بال سب سفید ہو گئے تھے۔ انجان لوگ کبھی کبھی پوچھ بیٹھتے تھے۔
"یہ آپ کے والد ہیں ؟"
اس روز انہیں بجاپا اسپتال سے کے۔ ای۔ ایم (KEM) اسپتال میں منتقل کیا
سہنے پڑیں گے۔ میراجی یہ
ڈاکٹر نے کہا، انہیں بجلی کے جھٹکے
سن کر بہت افسردہ ہوئے۔
"اختر میں یہ نہیں چاہتا"
"آپ اچھے ہو جائیں گے"۔ میں نے کہا۔
دور ہو گئے تو لکھوں گا کیسے ؟" انہوں نے افسردہ ہو کر کہا۔
"میرے
کہاں نہیں"
میں ہنسنے لگا۔ "لکھنا تو آپ کے دماغ کا کمال ہے
ایک نوجوان ڈاکٹر جو لاہور سے آیا تھا مجھ سے پوچھنے لگا۔ میراجی وہ شاعر تو نہیں جو لاہور
میں تھے ؟ میں نے کہا یہ وہی ہیں۔ اس نے ان کے علاج میں بہت دلچسپی لی۔ میں اور
سلطانہ، میری بیوی روز انہیں دیکھنے جاتے تھے۔ ایک روز جو گئے تو معلوم ہوا، انہوں نے ایک
نرس کی کلائی میں کاٹ لیا۔ میں نے کہا "میراجی اتنی خوبصورت نرس کی کلائی میں کاٹ لیا آپ نے"

بگڑ کر کہنے لگے، "پھر اس نے مجھے انڈا کیوں نہیں دیا کھانے کو"

ایک دو روز بعد ریل گاڑیوں کی ہڑتال ہو گئی اور میں شام کو اسپتال نہیں جا پایا۔ رات کو کھانا کھا رہا تھا کہ اسپتال کا تار ملا کہ میرا جی گذر گئے۔

میرے پڑوس میں نجم الحسن نقوی رہتے تھے، مشہور فلم ڈائرکٹر تھے۔ میں نے ان سے ذکر کیا اور ہم دونوں اسی وقت ایڈورڈ میموریل اسپتال پہنچے اور اگلے روز لاش پہنچانے کی بات کر کے انہیں میں رکھوا دیا۔

میرا جی اپنے زمانے کا بڑا ادبی نام تھا۔ میں نے بمبئی کے تمام ادیبوں کو اطلاع بھجوائی، اخبار میں بھی چھپوایا مگر کوئی ادیب نہیں آیا۔ جنازے کے ساتھ صرف پانچ آدمی تھے۔ میں، مدھوسودن، مہندر ناتھ، نجم نقوی اور میرے ہم زلف آنند بھوشن ۔ میرن لائنز کے قبرستان میں تجہیز و تکفین کے فرائض انجام دیئے اور انہیں سپرد خاک کر کے چلے آئے۔

وفات کی تاریخ ۳ نومبر ۱۹۴۹ء - پیدائش ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء دن - سنیچر

بھرتری ہری کا ترجمہ اتنا ہی جتنا چھپا ہے۔ البتہ خیام کی کچھ رباعیوں کا ترجمہ میرے پاس ہے۔ ان کے ہاتھ کی لکھی ہوئی دو کتابوں کے مسودے "تین رنگ" اور "سہ آتشہ" میرے پاس ہیں۔ کئی سال ادھر کی بات ہے میں بیمار ہو گیا تھا۔ احتیاطاً میں نے اکثر نظمیں نقل کر کے جمیل جالبی اور سب کو بھجوا دی تھیں۔ وہیں نظمیں اکٹھی کر کے ان کا مجموعہ چھاپا گیا ہے۔ چونکہ باہر نظمیں چھپ گئی تھیں اس لئے میں نے کتاب نہیں چھاپی۔ اب ارادہ کر رہا ہوں۔ شاید کچھ نظمیں رہ گئیں۔

انہوں نے آپ بیتی لکھنے کی نیت کئی بار کی تھی مگر کبھی ایک صفحہ کبھی ڈیڑھ صفحہ لکھا اور چھوڑ دیا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

میرا جی سے متعلق تاثرات جاننے کے لئے تو یا آپ کبھی بمبئی آئیے یا کبھی میں ادھر آیا تو

امید ہے آپ خیریت سے ہوں گے۔

اخترالایمان

۲۷ اکتوبر ۹۱ء

انور خان

بمبئی کا عصری افسانہ

مولانا عبدالماجد دریابادی حج کے ارادے سے اپنے وطن سے نکلے اور ۱۰ مارچ ۱۹۲۹ء کو بمبئی وارد ہوئے جہاں سے بحری جہاز کے ذریعے انہیں جدہ پہنچنا تھا اپنی کتاب سفرِ حجاز میں بمبئی کا ذکر انہوں نے ان الفاظ میں کیا ہے۔

"بمبئی ہندوستان کا سب سے بڑا یاجوجی شہر ہے۔ لندن، پیرس، نیویارک، شکاگو کی زیارت سے جو لوگ مشرف نہیں ہوئے ہیں وہ ان کا ہلکا سا نمونہ بمبئی میں دیکھ سکتے ہیں۔ ویسی ہی ہر طرف آسمان سے باتیں کرنے والی اونچی اونچی عمارتیں، وہی روپے کی گرم بازاری، وہی دکانداری میں انہماک، وہی عیش کی فراوانی، وہی مستی اور نفس پرستی، وہی برق و دخان کی پرستاری، وہی ملوں اور انجنوں اور کارخانوں کا زور، وہی ریل، ٹریم اور موٹر کار کا شور، وہی صبح سے لے کر رات تک اور شام سے لے کر صبح تک چیختے اور چلاتے ہوئے، شور مچاتے اور دھواں اڑاتے ہوئے، دھکیلتے اور کھیلتے ہوئے یاجوج کی بے چینی اور بے قراری، بھاگ دوڑ، شور و غل، چیخ پکار، شور و اضطراب! دن کو چین نہ رات کو سکون اور اس کا نام اس دورِ یاجوجی میں ترقی و تہذیب ہے۔ حیرت صرف اس پر ہے کہ اس غلبۂ یاجوجیت کے باوجود اب تک یہاں کی مسجدیں کیوں کر اس قدر آباد و پُر رونق ہیں۔ اور اتنے نمازی اور دین دار مسلمان یہاں کیسے نظر آتے ہیں!"

بمبئی والوں سے پوچھئے تو وہ کہیں گے کہ ۱۹۲۹ کی بمبئی بڑی پرسکون تھی۔ اس وقت بمبئی کی

آبادی بمشکل تیس لاکھ رہی ہوگی آج ایک کروڑ کے لگ بھگ ہے۔ اور جنوری ۹۳ء میں جو فسادات ہوئے ان میں ایک مسئلہ یہ بھی اٹھایا گیا تھا کہ لوگ جمعہ کی نماز سڑکوں پر ادا کرتے ہیں اور مسجدوں کے لاؤڈ اسپیکر شہریوں کے سکون کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ ۱۹۵۵ء تک مکانوں پر "کمرہ کرائے پر دینا ہے" کی تختی نظر آجاتی تھی۔ اب لوگ زینوں کے نیچے، فٹ پاتھوں پر حتی کہ گٹروں میں بچھائے جانے والے متروک سیمنٹ کے بڑے بڑے پائپوں کو بھی گھر بنائے ہوئے ہیں۔ اونچی اونچی عمارتوں کے زیر سایہ حد نظر تک جھونپڑپٹیوں کے سلسلے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ بمبئی عزیز احمد، منٹو، کرشن چندر اور عصمت چغتائی کی چالیس، پچاس سال کی بمبئی سے مختلف ہے۔ اس زمانے میں بمبئی میں مہاراشٹر یوپی، کیرالا، حیدرآباد، مدراس اور دوسری ریاستوں کے ہزاروں دیہاتوں اور قصبوں سے آئے ہوئے لوگ بمبئی کے مختلف علاقوں میں اس طرح بسے ہوئے تھے کہ بمبئی ہزاروں گاؤں کا مجموعہ بن گئی تھی انہیں اپنی اس دھرتی سے بڑا پیار تھا جہاں وہ پیدا ہوئے۔ تعطیلات میں یا جب بھی موقع ملتا وہ اپنے گاؤں کا رخ کرتے جسے وہ اپنا وطن یا ملک کہتے تھے۔ ساتھ ساتھ بمبئی کے مستقل باشندے تھے جن کی زندگی کا اپنا ایک ڈھرا تھا۔ ان سب کے الگ الگ پٹیرن تھے جن سے مل کر ایک پورا پیٹرن بنتا تھا۔

منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عزیز احمد بمبئی آئے تو وہ اپنی تعلیم مکمل کر چکے تھے۔ باشعور تھے یہ افسانہ نگار عین شباب میں بمبئی آئے۔ انھوں نے بمبئی کی زندگی، یہاں کے باشندوں کو گاہ ایک تماش بین کی نگاہ سے، گاہ ایک دردمند اور باشعور انسان کی نظروں سے دیکھا۔ خوبصورت، چنچل بنی ٹھنی لڑکیاں، فارس روڈ کی رنڈیاں، کولابہ کی کال گرلس اور متوسط طبقے کی لڑکیاں جن سے دوستیاں اور معاشقے ممکن تھے۔ ان کی کہانیوں میں بمبئی کے ساتھ ساتھ دلی، لکھنؤ، پنجاب، کشمیر اور حیدرآباد کے شہروں، گاؤں اور قصبات کی زندگی کا عکس بھی نظر آتا ہے۔ انھوں نے ہندوستان کے گاؤں، قصبوں اور دوسرے شہروں کی زندگی بھی دیکھی تھی وہ بمبئی کے باشندوں کی زندگی کا مشاہدہ معروضی انداز میں کر سکتے تھے اور انھوں نے کیا۔ ان شہریوں کی زندگیوں کے نشیب و فراز، بنیادی محرکات سے ان کی دلچسپیاں البتہ زیادہ نہ تھیں۔ بعض افراد کا سنکی پن، غیر فطری یا نامانوس حرکتیں البتہ انہیں جلد متوجہ کر لیتی تھیں اور ان کے افسانوں میں اس سے دلچسپی کا عنصر

پیدا ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ بمبئی کے عام آدمیوں کی زندگی، ان کی سوچ، زندگی کے متعلق ان کا نقطۂ نظر ان افسانوں میں خال خال ہی ملتا ہے۔ اس کی چند عمدہ مثالیں قرۃ العین حیدر کے افسانوں "نظارہ درمیاں ہے" کی پارسی لڑکی پیروجا دستور، یاد کی ایک دھنک جلے کی گوانی آیا گریسی، عزیز احمد کی کہانی "زرخرید" کے سیٹھ، منٹو کی کہانی "مجید کا ماضی" کا مجید اور سوگندھی ہیں۔ منٹو اور بیدی کے افسانوں میں بھی بمبئی کی زندگی کی جھلکیاں مل جاتی ہیں لیکن مقامات اور ماحول کی حد تک، پس منظر کے طور پر۔ موزیل، باسط، محمد بھائی، اپنے دکھ مجھے دے دو، جنازہ کہاں ہے اور بولو مین بمبئی کی زندگی یقیناً ہے اور بھرپور ڈھنگ سے ہے لیکن اس کے کردار بمبئی کے مخصوص کردار نہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ان کا منشا (INTENTION) مختلف ہے۔ وارث علوی اپنے مضمون "منٹو کا فن۔ حیات وموت کی آویزش" میں لکھتے ہیں "منٹو کے کسی افسانے سے پتا نہیں چلتا کہ اس کے وجودی اور روحانی اور نفسیاتی مسائل بھی تھے۔ اس کے یہاں جدید دور کی بے سرو سامانی، یا زندگی کے بے معنی ہونے کا احساس کہیں نظر نہیں آتا۔ اس کا سروکار زندگی اور انسان کے ارضی مسائل سے ہے اور یہ سروکار اتنا شدید ہے کہ منٹو کے افسانے ایک غنائی شاعر کی تخلیقات کے مانند شخصی اور داخلی بن گئے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ اور سوگندھی، باسط اور شاردا تو محض اظہار کے سانچے ہیں۔ خارجی تلازمے ذہن کی صہبائے تند و تیز کے پیمانے۔ اگر غزل کا شعر ڈراما ہے تو منٹو کا ہر افسانہ غزل کا شعر" جامعہ ملیہ اسلامیہ کے "جدید اردو ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کے مسائل" پر منعقد سیمینار میں ۱۱ مارچ ۱۹۷۶ کو اپنے خطبۂ صدارت میں بیدی نے کہا "افسانے اور شعر میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ہے تو صرف اتنا کہ شعر چھوٹی بحر میں ہوتا ہے اور افسانہ ایک ایسی لمبی اور مسلسل بحر میں جو افسانے کے شروع سے لے کر آخر تک چلتی ہے"۔

ہمارا غزل زدہ معاشرہ اس پر واہ واہ کرے گا۔ کہا گیا ہے کہ ایک اچھا افسانہ اپنے بہترین لمحات میں لیرک (شعر غنائی) کا لطف دیتا ہے۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اسی پیراگراف میں چند جملوں کے بعد بیدی یہ بھی لکھتے ہیں کہ ہمارے نقادوں نے افسانے کو داد بھی دی تو نظم کے راستے سے ہو کر نثر کی راہ سے نہیں۔ جس سے اچھے اچھے افسانہ نگاروں کی ریل پٹری سے اتر گئی اور جو نہیں اتری تھی تو ایسی توصیف سے متاثر ہو کر انہوں نے اپنی لائن کے نٹ بولٹ ڈھیلے کر لیے۔

کہنے کا مطلب بس اس قدر ہے کہ ان ادیبوں کے سرو کار الگ تھے۔ ان کا منشا مختلف تھا اس لئے بمبئی کے عام افراد کی روزمرّہ زندگی ان افسانوں میں گم ہے۔ مثال کے طور پر بیدی کا افسانہ "بل" ہی لیجئے۔ کردار بمبئی کے ہیں، محل وقوع بمبئی کا ہے لیکن اس میں پیش کی گئی عورت بمبئی کی عورت نہیں بلکہ ایک تعمیمی تصور ہے جو ہندوستانی سماج کی دین ہے۔ اسی طرح اکثر جب ہم کسی ایسی عورت کا ذکر کرنا چاہتے ہیں جس کا بیان ہمارے سماج کے لئے پسندیدہ نہیں تو ہم اسے عیسائی، یہودی یا غیر ملکی بتاتے ہیں، ہمیں اس بات کا خیال نہیں آتا کہ اس طرح ہم اقلیتوں کا کیسا گمراہ کن تصور پیش کر رہے ہیں۔

منٹو کی کہانیاں جیسے "موذیل" پڑھتے ہوئے مجھے اس کا شدید احساس ہوا ہے۔ مرکزی خیال اس افسانے کا عمدہ ہے۔ بیانیہ ہندوستانی فلموں کو شرما دینے والا لیکن نام کے علاوہ موذیل میں یہودی عورتوں جیسی کوئی بات نہیں عیسائی لڑکیوں کا منٹو نے جہاں بھی ذکر کیا ہے کال گرلس کے طور پر۔

۷۰ء کے بعد بمبئی کے جن افسانہ نگاروں نے لکھنا شروع کیا وہ بمبئی میں پیدا ہوئے، یہیں پلے بڑھے۔ یہ کرداروں کو ان کی غیر فطری، نامانوس عادات واطوار یا حرکتوں یا ان کے سنکی پن سے نہیں پہچانتے کیونکہ یہ ان سے اس طرح واقف ہیں جیسے اپنے ہاتھ کی انگلیوں سے۔ ان کی سوچ بمبئی کی دین ہے۔ اس کے علاوہ جس صورتِ حال سے وہ دوچار ہے وہ ۶۰ء سے پہلے کی صورتِ حال سے قطعی مختلف ہے۔ پہلے بمبئی میں ہزاروں گاؤں آباد تھے اب گاؤں سے جو لوگ بمبئی آتے ہیں ان کا دل گاؤں میں نہیں شہر میں ہے۔ وہ شہر والوں کے عادات واطوار اپنانا چاہتے ہیں۔ گاؤں کی عورت جب شہر آتی ہے تو سال بھر بعد پہچانا نہیں جا سکتا کہ یہ گاؤں سے آئی ہے گھر میں برتن کپڑے دھونے والی بنگلہ دیش کی ملازمہ اپنے بچے کو انگریزی اسکول میں داخل کروانا چاہتی ہے مشتاق مومن اس عورت کی کہانی لکھتے ہیں جسے شوہر کو ٹی۔ بی ہو جانے کی وجہ سے ملازمت کی خاطر دبئی جانا پڑتا ہے۔ سب کچھ کھو کر کچھ رقم، ٹی۔ وی، کیسٹ ریکارڈر، آرائشی سامان اور غیر ملکی سامان لے کر وہ سال بھر بعد شوہر سے ملنے کا ارمان لے کر بمبئی لوٹتی ہے اسے امید ہے کہ اب اسے دوبارہ دبئی جانا نہیں پڑے گا لیکن شوہر جو اس دوران آرام طلب ہو چکا یہ کہہ کر اس کی امید پا

پرپانی پھسوتیا ہے کہ ڈاکٹر نے اسے مزید ایک سال آرام کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ (موزی) بوڑھی عورت پولیس تھانے میں شکایت درج کرواتی ہے کہ اس کا بیٹا حادثے کا شکار نہیں ہوا اسے مروایا گیا ہے۔ پولیس افسر کو تفتیش کے دوران پتہ چلتا ہے کہ اس کے لڑکے کو جو مل مزدور ہے ٹریڈ یونین کے تنازعات میں واقعی مروایا گیا ہے۔ وہ مجرموں پر ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے تو اس کا تبادلہ کروا دیا جاتا ہے۔ جب وہ نئی جگہ تھانے کا چارج لینے پہنچتا ہے تو پہلے ہی روز ایک بوڑھی عورت تھانے میں آتی ہے اور فریاد کرتی ہے کہ اس کا لڑکا حادثے کا شکار نہیں ہوا اسے قتل کیا گیا ہے۔ (اشتاق مومن۔ ۱۳رجب ۱۴۰۳ ہجری)۔ ۱۹۷۵ء کے آس پاس سلام بن رزاق نے افسانہ "انجام کار" لکھا۔ اپنے گھر کے سامنے شراب کی بوتلیں چھپانے پر اعتراض کرنے والا کلرک جسے بڑے جتن کے بعد رہنے کے لئے ایک کمرہ ملا ہے غنڈوں کی شکایت کرنے پولیس تھانے پہنچتا ہے تو انسپکٹر اسے سمجھاتا ہے کہ وہ اس جگہ کو چھوڑ دے یا پھر غنڈوں سے مل کر رہے۔ پولیس اس کی شکایت پر ایکشن لے سکتی ہے لیکن چوبیس گھنٹے اس کی حفاظت کی گارنٹی نہیں دے سکتی۔ پھر شامو دادا کا دھندہ بند ہو جانے سے سارے کالے دھندے تھوڑے ہی بند ہو جائیں گے۔ کلرک خوب سمجھتا ہے کہ کالے دھندے تو بند نہیں ہوں گے لیکن دادا سے ملنے والا ہفتہ ضرور بند ہو جائے گا۔ آج پندرہ بیس سال بعد صورت حال اور سنگین ہو چکی ہے۔ اب دادا سے شکایت کرنے تھانے جائے گا۔ کل کے معمولی غنڈے آج سیاست دانوں اور پولیس کے اشتراک سے بہت طاقتور ہو چکے ہیں اب وہ گرد، سونے، چاندی، کی اسمگلنگ سے کروڑوں روپے بنا رہے ہیں اور سیاست دان اور پولیس غیر قانونی تعمیرات اور دوسرے کاروبار میں اس کے حصہ دار ہیں۔ ۱۹۴۵ء سے ۱۹۷۵ء اور اب ۱۹۹۰ء کے درمیان اس قدر تیزی سے ہمارا معاشرہ بدلا ہے کہ غنڈوں کے سامنے آج پولیس بھی بسا اوقات خود کو بے بس محسوس کرتی ہے۔ ساجد رشید کی کہانی "آنسو گیس کا غبار" کا ایماندار پولیس افسر بھی اپنی گھریلو زندگی میں انہی مسائل سے گذر رہا ہے جن سے عام آدمی گذر رہا ہے۔ مہنگائی پر نکلنے والے جلوس کے نعرے اسے ہچکیوں کی آوازیں سنائی دیتے ہیں۔ اس کے اندر کا فرسٹریشن اس پر غالب آتا ہے اور وہ فائرنگ کا حکم دیتا ہے۔ آج کا غنڈہ اب منٹو کا جاہل ممد بھائی نہیں رہا ہے جب ایک ٹریڈ یونین لیڈر کے قتل کے لئے سپاری دی جاتی ہے تو کہیں نہ کہیں اس کی معصومیت اور اس غریبی سے اسے اپنا رشتہ نظر آتا ہے جس سے مجبور ہو کر وہ غنڈہ بن گیا۔ "پل" "وہ عورت جو شراب خانے کے باہر انڈے

بھیجتی ہے شرابیوں سے اپنی بچّی کو محفوظ رکھنے کے لئے اسکول میں داخل کرواتی ہے لیکن ایک شام جب اسے دیر ہو جاتی ہے تو دیکھتی ہے کہ کلاس کے سب بچّے جا چکے ہیں۔ اس کی جوان ہوتی ہوئی تیرہ سالہ بچّی کو ٹیچر گود میں لئے بیٹھا ہے اس کے ایک ہاتھ میں کتاب ہے اور دوسرا ہاتھ بچّی کے پستان پر (ایک لمبی سڑک۔ علی امام نقوی)۔

ہر صبح چالیس لاکھ انسان بمبئی میں شمال سے جنوب کی طرف سفر کرتے ہیں۔ جہاں منترالیہ میونسپل کارپوریشن بیمہ کمپنیوں اور بڑی بڑی کمپنیوں کے دفاتر ہیں۔ ان انسانوں کی زندگی ایک ہی محور پر تمام عمر گردش کرتی ہے اور یہ معمول کا جبر ان کی زندگیوں کو زنگ کی طرح کھاتا رہتا ہے۔ انور قمر نے اس موضوع پر "چوراہے پر ننگا آدمی" لکھی۔ چرچ گیٹ کے قریب ایک شخص کی لاش دیکھنے کے لئے ہزاروں آدمیوں کی بھیڑ اکٹھا ہو جاتی ہے۔ یہ سب دراصل اس شخص میں اپنی شبیہ دیکھ رہے ہیں۔ سب زندگی کے کسی نئے محور کی تلاش میں ہیں جو اس شہر میں ممکن نہیں۔

یہ کہانیاں آج کی بمبئی کی کہانیاں ہیں۔ منٹو جب کہانیاں لکھتے تھے انھیں کرداروں کی اہم خصوصیت یہ نظر آتی تھی کہ موذیل انڈرویر نہیں پہنتی تھی۔ عطا یزدانی ذہین عورت تھی پیٹی کوٹ نہ ہونے پر ازار بند میں ساڑی اڑس کر باہر نکل جاتی تھی۔ شانتی صفائی پسند طوائف ہے کسی کو اپنے بستر پر بیٹھنے نہیں دیتی۔ غیر شادی شدہ شخص خالی بوتلیں، خالی ڈبے جمع کرتا ہے۔ منٹو کے اسّی فیصد افسانے کرداروں کو ان کی سنک، غیر فطری حرکتوں سے ممتاز کرتے ہیں۔ اور یہ ان کے افسانوں کا تقاضا بھی ہے۔ بمبئی کا آج کا افسانہ نگار کرداروں کی شناخت اُن کی سنک غیر فطری حرکتوں سے نہیں کرواتا۔ وہ انہیں باہر سے نہیں دیکھتا۔ بمبئی اس کے رگ و پے میں دوڑ رہی ہے وہ اپنے کرداروں کے ظاہر و باطن سے خوب اچھی طرح واقف ہے۔

کہانیاں بمبئی کے چپّے چپّے پر بکھری پڑی ہیں۔ باوجود خواہش کے وہ ان کہانیوں میں چند ہی کو سمیٹ پاتا ہے۔ اس کی اپنی مشکلیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ کہانی متوسّط طبقے کے دانشور کی نگاہ سے نہیں اپنی سطح سے جو بمبئی کے عام انسان کی سطح ہے دکھانا چاہتا ہے۔ بمبئی کی بولی ایسی دل کش نہیں کہ پورے افسانے کا بوجھ سنبھال سکے۔ ایک آدھ افسانہ لکھ بھی لیں تو اس کا مستقل استعمال قاری کو دور کرنے کے لئے کافی ہے۔ بمبئی کی بولی کے ساتھ بہت اچھی نثر میل نہیں کھاتی یہ

حوالہ اب اس کے لئے بے معنی ہوتا جارہا ہے۔ حقیقت آج اس قدر سنگین ہے کہ کوئی بھی ایک افسانہ نگار اس سے پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔ غیر ملکی مصنّفین جو دو جنگیں جھیل چکے ہیں انہوں نے ایسی تکنیکیں اور اسالیب ایجاد کی ہیں جو زندگی کے سنگین حقائق اور ہمارے درمیان ایک فاصلہ قائم کرتی ہیں کہ ہم ایک معروضی نقطۂ نظر قائم کر سکیں لیکن ہمارے نقّاد تاثر پر زیادہ زور دیتے ہیں اسٹل لائف یا سینما کی فریز FREEZE وغیرہ کی تکنکوں کو وہ افسانہ نگار کی تبرالا بننے یا الٹو کے پن کی خواہش جان کر رد کر دیتے ہیں بیدی، منٹو اور کرشن کے فن سے وہ اس قدر مانوس ہو چکے ہیں کہ دوسری زبانوں میں ان نئے اسالیب اور تکنکوں کو قبول کر لیتے ہیں لیکن اپنے رسم الخط میں ان سے الجھن ... ہوتی ہے۔ انور سجّاد، قمر احسن، اکرام باگ وغیرہ پر اسی لئے اعتراضات ہوتے رہتے ہیں لیکن ان اسالیب سے پوری طرح صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ ان کا استعمال بسا اوقات ناگزیر ہو جاتا ہے اور افسانہ نگار کا ادراک خود اس کا تقاضا کرتا ہے۔

تنقید جیسا کہ نارتھراپ فرائی نے کہا ہے Stock Responses کا نام نہیں ہے۔ بدقسمتی سے چند نقاد جب ترقی پسند افسانے سے جدید افسانے اور جدید سے جدید تر افسانے کی طرف آتے ہیں تو ایسے تعمیمی ردِّ عمل کا شکار ہو جاتے ہیں۔ آج جب ہم بڑے افسانہ نگاروں پر گفتگو کرتے ہیں تو صرف ان کے منتخب افسانے ہمارے سامنے ہوتے ہیں۔ ان کے مجموعے ہمارے سامنے ہوں تو اندازہ ہوگا کہ ان میں سے ایک یا دو کہانیاں ہی، قاری کے پڑھنے لائق تھیں یا نقادوں اور باذوق قارئین کے معیار پر اترتی تھیں۔ نئے افسانہ نگار کے ساتھ بھی یہی صورتِ حال ہے۔ وہ ابھی لکھ رہا ہے اور یقیناً اور بہتر کہانیوں کی اُس سے امید کی جا سکتی ہے۔

بمبئی کے تمام افسانہ نگاروں پر تفصیلی گفتگو مقصود نہیں۔ امسال علی امام نقوی کے افسانوں کا مجموعہ "گھٹتے بڑھتے سائے" شائع ہوا ہے۔ اس مجموعے میں وہ ساری خوبیاں اور خامیاں ہیں جو بمبئی کے دوسرے ادیبوں کے یہاں ملتی ہیں۔ علی امام کی کہانیاں نچلے طبقے یا نچلے متوسط طبقے کی کہانیاں ہیں۔ ننھی، ایک لمبی سڑک، گھٹتے سائے، محور، سلسلہ انہی لوگوں کی کہانیاں ہیں۔ علی امام کے افسانوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کی کوشش ہوتی ہے کہ کرداروں کی نفسیات کو، انہی کی زبان میں اور انہی کے نقطۂ نظر سے بیان کیا جائے۔ اپنے ناول "تین بتی کے راما" میں بھی انہوں نے اس

اس کی دوسری شکل ہے۔ نیر مسعود، قمر احسن یا محمد اشرف کے سامنے یہ دشواری نہیں اس کا سب
سے بڑی مشکل یہ ہے کہ وہ مستقل تناؤ میں زندگی گزارتا ہے۔ بمبئی تین طرف سے سمندر سے گھرا ہے
پھیلنے کی گنجائش نہیں اور آبادی اب ایک کروڑ کے لگ بھگ ہے زیادہ تر لوگ ایک کمرے
کی چالیوں، جھونپڑپٹیوں، فٹ پاتھوں پر رہتے ہیں۔ قریباً ستر فی صد لوگ دفتروں کارخانوں
تک پہنچنے کے لئے روزانہ ایک سے دو گھنٹے کا سفر کرنے پر مجبور ہیں۔ دن بھر کام کرنے کے بعد شام
میں پھر انہیں سفر کرنا پڑتا ہے۔ شام کے سات یا آٹھ بجے کے دوران جب وہ گھر پہنچتے ہیں تو تھک
کر چور ہو چکے ہوتے ہیں۔ چھوٹی چھوٹی کھولیوں میں چھ سے دس آدمی رہیں تو ساتھ رہنے سے بھی
کافی تناؤ پیدا ہوتا ہے اس لئے اکثر لوگ زیادہ وقت گھروں کے باہر گزارتے ہیں۔ اس پر ٹی۔ وی،
کیبل، ریڈیو اور ٹرانزسٹروں اور ٹریفک کا شور اس قدر ہے کہ بعض علاقوں میں یہ ماہرین کے
اندازے کے مطابق انسانی اعصاب کی قوتِ برداشت سے زیادہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ شب و
روز خلائی سیاروں سے دنیا بھر میں ہونے والے واقعات اور حادثات کی خبریں اور تصویریں فضا سے
ٹپکتے رہتے ہیں۔ بوسنیا، [illegible] صومالیہ، افغانستان، روانڈا اور دوسرے ممالک سے انسانوں
پر انسانوں کے مظالم کی خبریں مضبوط اعصاب کا مطالبہ کرتا [illegible] افسانہ نگار [illegible] ہوتا ہے
اور اگر وہ انور قمر، [illegible] یا علی امام نقوی کی طرح HYPER SENSITIVE
ہو تو اور مشکل ہو جاتی ہے۔ جو شخص ہوٹل کے ویٹر [illegible] سے دھو کر [illegible] پر [illegible] جاتے
اپنے علاقے میں تناؤ [illegible] کو کیسے برداشت کر سکتا ہے، جو اچھے مضبوط اعصاب [illegible] ابھی
نہیں سمجھ پاتے کہ بمبئی کے [illegible] آدمی نے اس تناؤ سے بچنے کے کئی طریقے نکالے ہیں [illegible] وہ اخبار
ٹی۔ وی، کیبل کی خبروں سے خود کو بے نیاز کر لیتا ہے۔ شراب کا سہارا لیتا ہے۔ [illegible]
بالوں کا رخ کرتا ہے خود کو تھوڑا سا بے حس بنا لیتا ہے۔ [illegible] بے حسی DEFFERENCE
کے بنا آپ جی نہیں سکتے۔ ادب کی بعض تکنیکیں بھی یہی کام کرتی ہیں۔ [illegible] آپ گھر میں [illegible] بچوں کے ساتھ
ٹی وی دیکھ رہے ہوں اور بوسنیا، جنوبی افریقہ یا صومالیہ کے جنگ کے شکار بچوں کی تصویریں دکھائی
جائیں [illegible] جنونی تلواریں لہرائے، رقص کرتے نظر آئیں تو آپ کا کیا حال ہوگا؟ یہ رویہ یقیناً آپ کے
افسانوں، نظموں اور غزلوں میں منعکس ہوگا یہی وجہ ہے کہ منٹو، بیدی، یا کرشن چندر کے افسانوں کا

کی کوشش کی ہے۔ افسانوں میں بیانیہ اور مکالموں کی آمیزش سے ایک پیٹرن بنا ہے کہ قاری کو افسانہ کی تفہیم میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ یہ اُن کے افسانوں کی اہم خوبی ہے۔ لیکن ناول میں مکالموں پر زیادہ زور ہے۔ پورا ناول کرداروں کی اپنی سوچ اور نقطۂ نظر سے بیان کیا گیا ہے۔ قائمین کی اکثریت متوسط طبقے کی ہوتی ہے۔ اسے ناول کی تفہیم اور تحسین میں یقیناً دشواریاں پیش آئیں گی۔

فسادات آج کا سلگتا ہوا موضوع ہیں۔ علی امام نے اس موضوع پر ”دو گز دھرتی کے گدھ“ لکھی جو بے حد پسند کی گئی۔ یہ علی امام کی بہترین کہانی ہے۔ یہ کہانی انہوں نے مارچ ۱۹۶۵ء میں دلی کے اردو اکادمی کے منعقدہ سمینار میں سنائی۔ رام لعل نے کہا ”یہ کہانی منٹو کی کہانی سے آنکھ ملا سکتی ہے“۔ ڈاکٹر شریف احمد نے افسانہ سننے کے بعد کہا ”معلوم ہوتا ہے کہ بالکل بے ساختہ افسانہ ہے۔ فسادات کے نام پر جو خون خرابہ ہوا ہے اس کے متعلق کوئی بھی کہانی لکھنا اس وقت خطرناک ہے۔ اس کی خطرناکی اور نزاکت یہ ہے کہ اس کے ڈانڈے جلد صحافت سے جا کر مل جاتے ہیں۔ اس افسانے کی خوبی یہ ہے کہ اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کے ساتھ رکھ کر بھی پڑھا جا سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے کہا ”اس زمانے کے فنکار اور آج کے فنکار میں یہی فرق ہے کہ وہ اس وقت توازن قائم کرنے کے چکر میں تھا۔ اگر اس کے یہاں ہندو کی زیادتی کا ذکر آتا تھا تو مسلمان کی زیادتی کا ذکر بھی ضرور آتا تھا۔ آج کا فنکار جس تخلیقی تجربے سے گزر رہا ہے اس میں اگر ایک فرقہ یا کوئی ایک برادری موردِ الزام قرار پاتی ہے تو وہ محرکات تک جائے گا۔ سوال برابر تولنے کا نہیں ہے۔ یہ سنگین حقیقت کے تقاضے ہیں۔ تیس برس میں یہ فرق آیا ہے۔

علی امام کی کہانی ”تیرہ اگست ۱۹۸۰“ مراد آباد کے فساد پر ہے۔ کہانی یہ ہے کہ بے مدت کرفیو لگا ہوا ہے۔ مکان کے صحن میں دو عورتیں کھڑی ہوئی ہیں۔ ایک جوان اور ایک بوڑھی۔ دو لاشیں پڑی ہوئی ہیں اور عورتیں اس خیال سے کہ لاشیں خراب ہو جائیں گی صحن میں قبریں کھود رہی ہیں۔ کہانی کیمرے کی آنکھ سے بیان کی گئی ہے۔ افسانہ نگار اپنی طرف سے کوئی بات نہیں کہتا۔ لیکن جبر، انسانی بے بسی، پولس کا رویہ صورتِ حال سے واضح ہو جاتا ہے۔

”ایک ننگی کہانی“ ایک دل چسپ صورتِ حال پیش کرتی ہے۔ اقلیتوں میں اقلیت کی صورتِ حال ایک جلوس مسلم علاقوں سے گذر رہا ہے۔ نعرے لگ رہے ہیں۔ قسم رام کی کھانے والے مندر وہیں

بنائیں گے۔ مسلم تیرے دو استھان۔ پاکستان اور قبرستان۔ محلّے کے مکین دروازے بند کرکے بیٹھے ہیں عورتیں سہمی ہوئیں۔ بچے ڈرے ہوئے۔ مرد پریشان۔ افسانہ نگار میز پر بیٹھا ہوا ہے اور کہانی سوچ رہا ہے۔ ماں بچوں سے کہتی ہے "وضو کرو اور قرآن کی تلاوت کرو۔ اللہ سے دعا کرو۔ سب جگہ امن و امان رہے۔" افسانہ نگار سوچ رہا ہے سال بھر بیت گیا۔ دوستوں کو خط لکھنے کے علاوہ میں نے کچھ نہیں لکھا۔ جو کہانیاں ذہن میں تھیں وہ اس دھرتی پر ہر سو پھیلی آگ میں جل گئیں۔ جن قدروں پر ہمارا ایمان تھا کتنی کھوکھلی ثابت ہوئیں۔ مجھے اس پر کہانی لکھنی چاہیے۔

پھر خیال آتا ہے ایک طرف فرقہ وارانہ صورتِ حال، دوسری طرف گرانی کا یہ عالم کہ شکر اپنی مٹھاس کھو چکی ہے۔ مہنگائی میرا موضوع بن سکتا ہے۔

کسی نیتا کے جملے یاد آتے ہیں۔

ہمیں اس دھرتی سے ہرے سانپ نکال باہر کرنے ہیں۔

افسانہ نگار کہتا ہے ہمارے بزرگ سید محمد عقیل علامتوں سے خوامخواہ الرجک ہیں۔ بال ٹھاکرے سے مسٹر کلین تک سب ہی علامتی، استعاراتی انداز میں باتیں کر رہے ہیں۔ مسٹر کلین نے کہا تھا "جب کوئی بڑا پیڑ گرتا ہے تو آس پاس کی زمین دہل جاتی ہے۔"

کچھ دیر بعد دروازہ تھپتھپایا جاتا ہے۔ سب سہم جاتے ہیں۔

افسانہ نگار دروازہ کھولتا ہے۔ چند لڑکے کھڑے ہیں۔ وہ بتاتے ہیں کہ دنگے کا ڈر ہے۔ ہم نے ہر گھر سے ایک لونڈا چنا ہے۔ آپ اپنے بالے کو بھیج دیں۔ باری باری پہرہ دیں گے۔

افسانہ نگار انہیں سمجھاتا ہے کہ پہرہ دینا پولس کا کام ہے۔ تمہاری بھیڑ سے معاملہ بگڑ بھی سکتا ہے۔ وہ اصرار کرتے ہیں لیکن افسانہ نگار ان سے کہتا ہے کہ اپنے گھروں میں جا کر اپنی اپنی ماں بہنوں کو سنبھالیں۔ لڑکے قہر آلود نگاہوں سے گھورتے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ ایک لڑکا جاتے ہوئے کہتا ہے نو نومبر گذر جائے پھر ان میر صاحب کو بھی دیکھ لیں گے۔ اسی وقت کہیں سے نعرہ بلند ہوتا ہے مسلم تیرے دو استھان۔

اکثریت کا اقلیت کے ساتھ رویّہ فراخ دلانہ کیوں نہیں ہوتا؟ چند سال قبل بمبئی میں بوہرہ کے ملّا نے تبرّا کیا تو سنی مسلمان ملّاؤں کے کہنے پر بپھر اٹھے۔ غنڈوں کی بن آئی۔ شریف النسان گھروں

میں بیٹھے رہے یا سڑکوں پر تماشا دیکھتے رہے۔ اس وقت جو کچھ ہوا وہ جنوری ۱۹۹۰ء کے فسادات سے مختلف نہ تھا بس اس کی شدت اس سے کم تھی۔ مشتاق مومن نے ایک بوہرہ نوجوان کے قتل پر افسانہ "قصہ جدید حاتم طائی" لکھا۔ ان کہانیوں سے ظاہر ہے کہ جدید تر افسانہ نگار موجودہ صورت حال سے نئے رویوں اور آج کے ذہن کے مطابق نپٹ رہے ہیں اور جیسا کہ نارنگ نے کہا وہ توازن قائم کرنے کے چکر میں نہیں۔

علی امام نقوی کی ایسی کہانیاں بھی دلچسپ ہیں جن میں کسی نفسیاتی گرہ کو انہوں نے موضوع بنایا ہے۔ جیسے "چھب"۔ بیٹی جوان ہو چکی ہے۔ باپ کو اس میں بیوی کے خد و خال نظر آتے ہیں۔ اپنی جوانی یاد آتی ہے۔ لڑکی کے لئے پیغامات آتے ہیں وہ چاہتا ہے کہ شادی کی منظوری دے دے۔ لیکن بیٹی پر نظر پڑتی ہے تو زبان ہاں کہتے کہتے رک جاتی ہے۔ کہانی ساتھی ایک بوڑھے انسان کی کہانی ہے بیوی گذر چکی، بیٹیاں پرائی ہو گئیں لڑکوں نے شادیاں کر کے علیحدہ گھر بسا لئے۔ تنہائی کاٹنے کے لئے وہ بیاہ کر لیتا ہے۔ تو بچے پریشان ہو جاتے ہیں۔ احساس جرم کہ انہوں نے باپ کو تنہا چھوڑ دیا اور یہ خیال کہ لوگ کیا کہیں گے۔ باپ کے گھر پہنچنے کے بعد جب پوپلے منہ کی ایک ضعیف عورت کو دیکھتے ہیں تو اس میں انہیں اپنی ماں نظر آتی ہے اور احساس جرم ختم ہو جاتا ہے۔

علی امام کی کہانیاں سماج میں ایسی رشتوں اور تعلقات کی بدلتی ہوئی نوعیتوں کی کہانیاں ہیں سماج میں پھیلے تشدد اور نفرت کی کہانیاں ہیں۔ علی امام کی تحریروں میں غصہ ہے جو کبھی سطح پر آجاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ ان کے موضوعات ہیں۔ ان کے افسانے پڑھتے ہوئے خود کو آرام دہ محسوس نہیں کرتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جذبات اور الفاظ کے ایسی تناؤ کو دور کرنے کی افسانہ نگار نے کوشش نہیں کی۔ لفظ آسانی سے رام نہیں ہوتے۔ اس کے لئے بڑی ریاضت چاہئے۔ کبھی وہ سمجھتے ہیں کہ جو بات وہ کہنا چاہتے ہیں قاری تک پہنچ گئی حالانکہ ایسا نہیں ہوتا۔ اپنی بات کو وہ پورے تاثر کے ساتھ پہنچانے کی کوشش نہیں کرتے۔ کہانی کا خیال انہیں اس طرح جکڑ لیتا ہے کہ پوری طرح ڈیولپ کئے بغیر وہ اختتام پر آجاتے ہیں۔ اس کی ایک مثال ان کی کہانی ٹیس ہے۔ بیٹا بہو ان کے بچے جب ہجرت کر جاتے ہیں تو بوڑھے والدین پر کیا گذرتی ہے۔ تنہائی کیسے انہیں پریشان کرتی ہے۔ زندگی کیسی اجیرن ہو جاتی ہے یہ کہانی کا موضوع ہے۔ لیکن اس روا روی میں بیان کیا گیا ہے کہ کہانی بالکل بھی

متاثر نہیں کرتی۔ یہ خامیاں انکے فن کو اس بلندی تک پہنچنے نہیں دیتیں جو ان کی دسترس میں ہے علی امام نقوی کی ہر کتاب پہلے سے بہتر ہوتی ہے اس لئے مجھے یقین ہے کہ وہ اپنے افسانوں کے فنی تقاضوں پر بھی پوری توجہ دیں گے اور بالآخر ان کمزوریوں پر قابو پالیں گے۔

کہانیوں پر فیصلے صادر کرنا خطرناک ہے۔ منٹو کی مثال ہمارے سامنے ہے آج ہمارے نقاد اُن کی تعریفیں کرتے نہیں تھکتے لیکن آل احمد سرور، وزیر آغا، مجتبیٰ حسین، سردار جعفری جیسے ادب کے عالموں نے انہیں ذہنی مریض، غلاظت نگار، انکشاف و مراحل سے ناآشنا اور کیا کیا نہیں کہا۔ بمبئی کے افسانہ نگار بھی بلکہ تمام افسانہ نگار نقادوں سے بس یہی چاہتے ہیں۔

یمن الدّین جنیابڑے

نسوانی کردار کی تفہیم ۔ ایک نیا زاویۂ نظر

(عالیہ اور چھمّی کے حوالے سے)

فکشن کی عملی تنقید یا اس کے نظریاتی مباحث میں زمان، مکان، پلاٹ، کردار اور عمل کی اصطلاحات سے مفر ممکن نہیں۔ POETICS میں ارسطو نے پہلی مرتبہ ان لفظوں کو ادبی تنقید کی اصطلاحات کے طور پر برتا۔ اس وقت سے لے کر آج تک یہ اصطلاحیں بحث و تمحیص کا موضوع بنی ہوئی ہیں۔ ہر دور میں معاصر فکشن پر ان کا اطلاق کرتے ہوئے اکثر و بیشتر شعوری یا غیر شعوری طور پر ان کو نئے معنی پہنائے گئے یا پھر ان کے نئے معنوی ابعاد ڈائمینشن تلاش کئے گئے۔ ہوتے ہوتے یہ ہوا کہ یہ اصطلاحیں ہمارا OBSESSION بن گیئں اور ان میں سے بعض ایک کی حیثیت اب کلیشیز CLICHES کی سی ہو کر رہ گئی ہے ——— سکّے اتنے چل چکے کر سلپٹ ہو گئے۔ ایسا ہی ایک سلپٹ سکّہ پلاٹ میں کردار کا عمل ہے۔

انسان کی روزمرہ کی زندگی اور تمدّن کے ارتقاء میں عمل کو جو اہمیت حاصل ہے وہ واضح ہے۔ اخلاقیات اور مذہب نیز ان کی فلسفیانہ توجیہات نے اسے ہماری زندگی کے ساتھ ساتھ فکر کا بھی محور بنا دیا۔ یوں عمل ہمارے حواس پر حاوی ہو گیا؛ اس نے ہماری سائیکی میں خمیری حیثیت اختیار کر لی اور ہمارے نزدیک بشر کو دیکھنے، جانچنے اور پرکھنے کا پیمانہ قرار پایا یا ہم نے فکشن کو بھی زندگی ہی کی طرح دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ ہم مکان کے آنگن میں زمان کی چڑھتی ڈھلتی دھوپ میں کردار کے عمل کو دیکھتے رہے اور یہ بھول گئے کہ ادب زندگی نہیں، زندگی کا عکس ہے اور عکس چونکہ اُلٹا ہوتا ہے اس لئے یہاں کردار کی کسوٹی بھی معکوس ہو گی یعنی عمل نہیں ردِّ عمل!

عمل اور ردِّ عمل ایک واقعے کے دو سرے ہیں۔ واقعے کو ان دو سروں میں سے کسی ایک کے حوالے

سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ہم جس کسی بھی سرے کے حوالے سے واقعے کو سمجھنے کی کوشش کریں اس امر کے امکانات قوی ہوجاتے ہیں کہ تفہیم کے ہمارے PROCESS میں دوسرے سرے کی حیثیت ثانوی یا ضمنی ہو کر رہ جائے گی۔ اچھی تنقید وہ ہے جس میں چاہے جس سرے کے حوالے سے بات کی جائے ہر سرے کو وہ اہمیت دی جاتی ہے جس کا وہ مستحق ہوتا ہے۔ اردو میں فکشن کی تنقید پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو اچھی تنقید کے نمونے خال خال ہی نظر آتے ہیں آج تک ہوتا یہ ہے کہ ہم ایک ہی سرے سے چلے ہیں (جو عمل کا سرا ہے) اور دوسرے سرے تک (جو ردِ عمل کا سرا ہے) ایک آدھ مرتبہ ہی پہنچ پائے ہیں۔ اگر ہم دونوں سروں کا فاصلہ طے کر لیتے ہیں تو یہ غیر اہم ہو جاتا ہے کہ ہم کس سرے سے چلے تھے۔ ردِّ عمل کے سرے کو نہ چھو پانے یا کبھی کبھار ہی چھو پانے کی وجہ سے ہمارے لئے اس کی حیثیت ایک ان دیکھے جزیرے کی سی ہو کر رہ گئی ہے لہٰذا مناسب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب کے ہم اپنا سفر دوسرے سرے سے شروع کریں۔

جہاں تک فکشن میں نسوانی کردار کی تفہیم کا تعلق ہے میرے نزدیک ردِّ عمل کے سرے سے آغاز مناسب ہی نہیں بلکہ کردار کی تفہیم کی لازمی شرط بھی ہے کیوں کہ پدری نظامِ معاشرہ نے عمل کا اختیار عورت کو نہیں مرد کو دیا ہے۔ اس معاشرتی نظام میں عورت ردِّ عمل سے آگے کم ہی بڑھ پاتی ہے۔

معاشرتی زندگی اراکینِ معاشرہ کے باہمی عمل اور ردِّ عمل سے عبارت ہوتی ہے۔ فرد پر خود اس کی ذات معاشرے کے وسیلے سے منکشف ہوتی ہے۔ معاشرے نے اپنی بقا کی خاطر افراد کے آپسی ارتباط کو بعض اصولوں اور ضابطوں کا پابند کر دیا ہے جنہیں وہ مراسم، تعلقات اور رشتوں کا نام دیتا ہے اور ہر پل اس فکر میں لگا رہتا ہے کہ کہیں کسی فرد کا ردِ عمل ان اصولوں اور ضابطوں کے تئیں خالص شخصی نوعیت کا حامل نہ ہو جائے۔ گویا جکڑ بندیوں کے ساتھ ساتھ پیش بندیاں بھی کی گئی ہیں کہ فرد اپنی ذات کا غیر مشروط اعلان نہ کرسکے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایسا معاشرہ عورت کی عمل داری کو ردِّ عمل تک محدود رکھنے پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ اس کے ردِّ عمل کو بہر صورت CONTROL کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتا۔

ایسے معاشرے کے تئیں عورت کے ردِّ عمل کی نوعیت یہ طے کرتی ہے کہ اس پر اس کی ذات منکشف ہوگی یا نہیں۔ ردِّ عمل کی نوعیت یہ بھی ظاہر کرتی ہے کہ وہ اپنے وجود سے شرمندہ ہو کر آپ اپنے ہونے کی معذرت بن کر تو نہیں جی رہی! علاوہ ازیں ردِّ عمل کی نوعیت سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ اس کا طرزِ عمل اپنے فطری تقاضوں کی تکمیل کی خاطر اختیار کی گئی محض ایک حکمت عملی ہے یا اسے زندگی

کی اعلیٰ اقدار بھی عزیز ہیں اور اگر ہیں تو کس حد تک ؟

اب ہم ردِ عمل کے اس نظریے کی روشنی میں خدیجہ مستور کے ناول آنگن کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہیں تاکہ اس کا اندازہ ہو سکے کہ عملی طور پر اس کا اطلاق کس حد تک سودمند ثابت ہو سکتا ہے۔

ساڑھے تین سو صفحوں (۳۵۰) پر پھیلا آنگن کا پلاٹ صرف آخر کے تیس (۳۰) صفحوں میں ناول کے مرکزی کردار (عالیہ) کا پوری طرح محتاج ہو جاتا ہے۔ شروع کے تین سو بیس (۳۲۰) صفحوں میں سے ابتدائی نصف کو تو صفدر بھائی، اور تہمینہ آپا سہارا دیتے ہیں تو بعد کے حصے کا بار چچا، چچی اماں، شکیل اور چھمی کے کندھوں پر آتا ہے۔ ان اہم کرداروں کے ساتھ سائے کی طرح جڑے ہوئے کسم دیدی، کریمن بوا، اسرار میاں، اور جمیل کے ضمنی کردار جب بھی موقع ملتا ہے اپنے ہونے کا احساس دلانے سے نہیں چوکتے۔

اس دوران عالیہ بظاہر ایک مجہول کردار کی طرح پلاٹ کی ترنگوں پر ہچکولے کھاتی رہتی ہے اور اس کے مقابلے میں چھمی، اٹھکھیلیاں کرتی، چڑتی چڑاتی، روٹھتی منتی بظاہر زندگی سے بھرپور کردار کی صورت میں قاری کے سامنے آتی ہے۔ جب ہمارا نقاد یہ کہتا ہے کہ "چھمی کا کردار بے حد فعال، زندہ اور متحرک ہے اور اس کے مقابلے میں عالیہ کا کردار بے عمل اور مدھم ہے"[۱] تو وہ سامنے کی بات کو دوسرے لفظوں میں دہراتا ہے۔ اس کی نظر صرف عمل پر ہے۔ وہ پلاٹ کے تئیں عالیہ کے ردِ عمل کو دیکھ نہیں پاتا اس لئے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ

> (عالیہ کا کردار) نہ شمن کی طرح آزاد ہے اور رخشندہ کی طرح انٹلیکچول، وہ ایک گھریلو لڑکی ہے جو خدیجہ مستور کی سیدھی سادھی کردار نگاری کا بہترین نمونہ ہے[۲]

دراصل عالیہ کا کردار مجہول نہیں منفرد ہے۔ اپنی انفرادیت کی وجہ سے اسے اماں، چچی اور چھمی کے ہوتے، مرکزی کردار یا ناول کی ہیروئن کی حیثیت حاصل ہوئی ہے۔ ذمہ دار فن کار کو اپنی عافیت اور فن کی نیک نامی دونوں عزیز ہوتے ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ کسی کردار کا فعال یا متحرک اور بے عمل یا مجہول ہونا کوئی معنی نہیں رکھتا تا وقتیکہ اس کی اپنی کوئی انفرادیت نہ ہو۔

ناول میں چار اہم نسوانی کردار ہیں جن کی چلت پھرت کو ناول نگار نے شروع سے آخر تک پلاٹ کی بانت میں اہمیت دی ہے ——— وہ ہیں اماں، چچی اماں، چھمی اور عالیہ اماں کا کردار مغرور، فسادپسند خودغرض اور کینہ پرور عورت کا ایسا STEREOTYPE کیریکٹر ہے جو ناول کے

---

۱ آنگن ایک تنقیدی جائزہ: ڈاکٹر اسلم آزاد ص ۴۵ ۲ احسن فاروقی۔ بحوالہ آنگن ایک تنقیدی جائزہ ص ۴۳

شروع ہی میں بھرپور رول ادا کر چکتا ہے اور اس کے بعد بھی وقتاً فوقتاً، موقع بے موقع اپنے مزاج کے کرشمے دکھانے سے باز نہیں آتا۔ اس کردار کا خلاصہ اور انجام ڈاکٹر اسلم آزاد کے الفاظ میں یہ ہے۔

"اماں نوابی شان و شوکت اور جاہ و حشمت کی دلدادہ اصفدر سے نفرت کرتی ہیں
صرف اس فریب تصور پر کہ صفدر کی ماں کی وجہ سے ان کی بادشاہت چھن گئی
ان کے مزاج میں تندی اور تیزی ہے۔ جھگڑنے میں بھی ان کا مقابلہ آسان نہیں۔
ان کے چڑچڑے پن اور بدمزاجی نے سارے گھر کا ماحول خراب کرکے رکھ دیا ہے۔
حقیقتاً تہمینہ کی موت، صفدر کی اس گھر سے علیحدگی، عالیہ کے والد کا انگریز
افسر کا سر پھوڑنا وغیرہ واقعات کی ذمہ داری عالیہ کی ماں کے سر ہے جنہیں
اپنے بھائی اور بھابی پر ناز تھا اور وہ دونوں وقت پڑنے پر بے اعتنائی اور
لاتعلقی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔" ع۳

اس منفی STEREOTYPE کیریکٹر کے پہلو بہ پہلو مثبت STEREOTYPE کیریکٹر چچی اماں کا ہے چچی اماں کا کردار روایتی مشرقی عورت کا نمائندہ کردار ہے۔ ایک ایسی عورت جو گھریلو زندگی کے سرد و گرم خندہ پیشانی سے برداشت کرتی ہے اور مشترکہ خاندان کی اونچ نیچ کو قدم قدم پر سنبھالے رہتی ہے۔ ——— حالاں کہ عسرت کے باعث اس کا سنبھالنا دن بدن مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ بڑی اماں چھمی کو بن ماں کی بچی جان کر اتنی ناز برداری کرتی ہیں کہ وہ منہ پھٹ ہو جاتی ہے اور بعض اوقات ناقابلِ برداشت حد تک گستاخ بھی۔ کھاتے پیتے گھر سے بیاہ کر اس اونچے گھرانے میں آئیں اور یہاں آنے کے بعد زمیندار خسر کے بیٹے کو دکاندار بنتے دیکھا۔ اچھے بھلے دن کٹ رہے تھے کہ میاں کانگریسی ہو گئے۔ دکان نوکروں پر چھوڑ کر خود ملک سے انگریز کو نکال باہر کرنے میں لگ گئے۔ یا فت گھٹتے گھٹتے بس اتنی رہ گئی کہ کسی طرح سات کھانے والوں کے منہ میں کچھ نہ کچھ پڑتا رہے۔ آنچل ان کا اتنا بڑا ہے کہ ان حالات میں بھی عالیہ اور اس کی ماں کی آمد پر ان کے ماتھے پر شکن نہیں پڑتی۔

یہ ایک ایسی عورت کا کردار ہے جس کی ساری زندگی اس کی مرضی کے خلاف گزرتی ہے جو بے بسی اور لاچاری کی مجسم تصویر ہے لیکن اچھے دنوں کی آس اس سے نہیں چھٹتی۔ یہی اس کردار کی خوبی اور طاقت ہے۔ نہ بڑی اماں کے مزاج میں چڑچڑاپن آتا ہے اور نہ وہ اٹھتے بیٹھتے اپنے نصیبوں کو کوستی

ع۳ ... ص۰ ... ۱۴۰

ہیں۔ ذراسی بد احتیاطی اس کردار کو SADIST اذیت کوش و ایذا طلب بنا سکتی تھی، اور اگر ایسا ہوتا تو یہ STEREOTYPE کیریکٹر پوری طرح عورت کی MYTH میں ڈھل جاتا۔

دراصل عورت اتنی پُراسرار ہستی نہیں ہے جتنا پُراسرار عورت کا خیال اور اُس کی ذات سے متعلق مرد کی وہ ذہنی اور لاشعوری وابستگیاں ہیں جن کی جڑیں تہذیب و تمدن کی تاریخ کو محیط، مانی کی پرت در پرت صدیوں کے نیچے دبی ہوئی ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں بلکہ تہذیب و تمدن کے نام پر جمع کردہ یہ تاریکی کو ٹا کرکٹ سوار ہے۔ اسی جبری بوجھ کو FEMINIST GROUP عورت کی MYTH کے نام سے یاد کرتا ہے۔ یہ وہ بوجھ ہے جس کے نیچے مرد اکیلا دبا ہوا نہیں ہے بلکہ حقِ محبت ادا کرنے کے حد سے بڑھے ہوئے اندھے جذبے یا اپنی بقا کی خاطر جبلی طور پر اختیار کردہ حکمتِ عملی کے تحت 'عورت' اس بوجھ کے ڈھونے میں مرد کی ساجھے دار بن گئی ہے۔ ممکن ہے شروع میں کبھی اس نے مزاحمت کی ہو لیکن بعد میں تو یہ ہوا کہ وہ خود بخود اپنے آپ کو میتھ کے مطابق ڈھالنے لگی۔

آنگن میں چھمی کا کردار عورت کی MYTH کا نمائندہ کردار ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ قارئین کے لئے بے حد پُرکشش ہے کیوں کہ پڑھنے والوں کے حواس پر یہی میتھ سوار ہے اور پڑھنے والیوں میں مستثنیات سے قطع نظر سبھوں نے اپنے اپنے طور پر خود کو اس میتھ کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ جب ہمارا نقاد یہ کہتا ہے کہ چھمی کی شخصیت قارئین کے لئے بے حد پُرکشش ہے اس میں زندگی اور جانداری ہے تو میرے خیال میں وہ غیر ارادی طور پر ادبی تنقید میں MALE CHAUVINIST کا رول ادا کرتا ہے۔ چھمی کے بیان میں ڈاکٹر اسلم آزاد جہاں تہاں میتھ کو حق بہ جانب ثابت کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں۔ ان کا زورِ قلم اس JUSTIFICATION پر کچھ اس طرح صرف ہوا ہے کہ وہ دعوے کے بعد دلیل کے طور پر جو واقعہ ناول سے چنتے ہیں اُسے آدھا ہی بیان کرتے ہیں کہ اس کے پورے بیان سے دعوے کے دُھندلانے کے امکانات سامنے آتے ہیں۔ آپ رقم طراز ہیں۔

"ناسا عد حالات اور ناساز گار صورت حال چھمی کے کردار کو ناہموار کر دیتی ہے۔ چڑچڑا پن اور بد مزاجی اس کی صفت بن جاتی ہے۔ وہ گھر کے افراد کی پرواہ نہیں کرتی۔ جو جی میں آتا ہے کہہ دیتی ہے۔ اپنے باپ سے بھی وہ نفرت کرتی ہے لیکن اس کی معقول وجہ موجود ہے۔ اس کے باپ نے کئی شادیاں کی ہیں اور یہ بات

چھمی کو فطری طور پر ناپسند ہے کیوں کہ ان متواتر شادیوں نے ان کو اولاد کی تربیت اور کفالت کے مسائل سے الگ کر دیا۔ عید کے کپڑے بنوانے کے لئے جب چھمی کے باپ پانچ روپے بھیجتے ہیں تو وہ حدِ برداشت سے گزر جاتی ہے اور گویا پھٹ پڑتی ہے۔

"اتنے روپوں میں ہمارے ابا کی تیسری بیوی صاحبہ کا کفن تک نہ آئے گا۔ جانے لوگ اتنے بچے کیوں پیدا کرتے ہیں، اس سے تو کُتّے کے پِلّے پال لیں؟"

یہ ایک طرح کے جذباتی فشار کی نشانی ہے۔ اس کا کردار بے حد فعال، زندہ اور متحرک ہے۔" ۴۵

چھمی کے اس ردِّ عمل کو ڈاکٹر اسلم آزاد جذباتی فشار قرار دیتے ہیں جب کہ خدیجہ مستور کے نزدیک یہ محض جذباتی فشار نہیں۔ خدیجہ مستور نے اس واقعے کے سہارے صرف چھمی ہی نہیں بلکہ عالیہ کے بھی کردار کی تفہیم کی کلید قاری کے ہاتھ میں دے دی ہے۔ چھمی کے ردِّ عمل کا یہ واقعہ وہاں ختم نہیں ہوتا جہاں تک ڈاکٹر اسلم آزاد اسے نقل کرتے ہیں۔ اس ردِّ عمل پر عالیہ کا خاموش تبصرہ بھی اسی واقعے کا حصّہ ہے جو ہماری توجہ کا مستحق ہے۔ ملاحظہ ہو:

"کریمن بُوا بڑبڑاتی رہیں اور عالیہ دالان کے محراب کے بیچ بیٹھی چپ چاپ سنتی رہی وہ بار بار چھمی کے کمرے کی طرف دیکھ رہی تھی جو اب خود کو ایذا پہنچانے کے لئے اتنے لق و دق کمرے میں تنہا پڑی جانے کیا کر رہی تھی۔

عالیہ کو تو اس کمرے سے ہول آتا۔ دادی کے انتقال کو کتنے بہت سے دن گزر گئے مگر اُسے تو آج تک دادی کی منتظر نظریں کمرے میں ڈوبتی اُبھرتی نظر آتیں۔ اُن کی تیز تیز سانس اب بھی سائیں سائیں کرتی محسوس ہوتی۔ اب بھلا چھمی کو کس طرح منایا جائے۔ وہ سخت بے زار ہو رہی تھی ——— ارے ظفر چچا کیا یہ چھمی آپ کی بیٹی نہیں؟ کیا بیوی کے ساتھ اولاد بھی مر جاتی ہے؟ وہ اوپر اپنے کمرے میں چلی گئی اور اپنے کورس کی کتابیں الٹنے پلٹنے لگی۔

۴۵ ایضاً ص ۶۷-۶۶

لاکھ سر مارا مگر پڑھنے میں جی نہ لگا۔ بس اسے بار بار چھمی کا خیال ستا رہا تھا۔

چھمی ایک دن خود کو ایذا پہنچا پہنچا کر ختم کر لے گی۔" (آنگن)

زندگی کے تئیں حالات کے جبر کے باعث ہی سہی چھمی کا یہ ردِ عمل واضح کرتا ہے کہ اس کا کردار لاکھ فعال سہی اس کی زندگی مجہول ہے اور یہی چھمی کا المیہ ہے۔ اس کے برعکس عالیہ کے کردار کی عظمت کا راز اور اُسے مرکزی حیثیت عطا کرنے کا جواز یہ ہے کہ وہ کسی صورت مجہول زندگی گذارنے پر آمادہ نہیں ہوتی ورنہ کیا وجہ ہے کہ چھمی جس کا وجود ناول کے پہلے پیراگراف سے آخری پیراگراف تک چھپا ہوا ہے اور جس کی پیکر تراشی میں خدیجہ مستور نے فن کارانہ ہنرمندی اور سلیقے کا وہ مظاہرہ کیا ہے کہ ڈاکٹر قمر رئیس اُس کا شمار اُردو ناول کی غیر فانی سیرتوں میں کرتے ہیں' ناول کا مرکزی کردار نہ بن پائی۔ بس ایک ہم کردار ہو کر رہ گئی! ——— چھمی کا باطن کمزور ہے' ذہن ناپختہ اور جذبات اس قدر بے مہار کہ احساس ذمہ داری کے متحمل نہیں ہو سکتے بلکہ وہ خود اپنے جذبات کے ساتھ تصادم کرنے سے بھی دریغ نہیں کرتی (کچھ دیر کے لئے ہی سہی جمیل کے خیال کو پسِ پشت ڈال کر وہ منظور سے دل لگی ضرور ہے)

دراصل خدیجہ مستور نے آنگن میں تضاد کی تکنیک کے سہارے سیرتوں کو اُجاگر کرنے کی خاطر عالیہ کے ساتھ چھمی کو متعین کیا ہے کہ رنگ ہلکے اور سنجیدہ ہوں یا شوخ اور بھڑک دار ساتھ ہوتے ہیں تو دونوں کھلتے ہیں اور الگ الگ ہوں تو دونوں ماند پڑ جاتے ہیں۔ آخری انتخاب اور فیصلہ تو ذوقِ نظر ہی پر منحصر ہوتا ہے۔ تکنیک کی سطح پر راوی کو عالیہ کا دمساز بنا کر خدیجہ مستور نے یہ جتن بھی کیا ہے کہ اگر قاری کو فکشن کی تھوڑی بہت سمجھ ہے تو اس کی نظر رُسوا نہ ہو۔

فن کھلے بندوں نمائش کا نام نہیں۔ کہہ کر نہ کہنے اور نہ کہہ کر کہنے کا نام فن ہے۔ چھپا کر نظر میں لانا اور دکھا کر چھپانا فن کار کا کمال ہے۔ خدیجہ مستور نے عالیہ پر چھمی کی چادر ڈال دی ہے۔ اس شوخ چادر سے چھنتی ہوئی عالیہ کی عظمت اہلِ نظر سے داد لئے بغیر نہیں رہ سکتی ——— کچھ نظریں چادر ہی کو چوم کر لوٹ آئیں تو اور بات ہے!

زندگی کے تئیں عالیہ کا ردِ عمل دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش سے عبارت ہے۔ وہ REACT کرنے میں جلد بازی سے کام نہیں لیتی۔ یہ اس کی دانشمندی ہے۔ اپنے طور پر زندگی کے تعلق سے کسی نتیجے پر پہنچے بغیر بھیڑ میں شامل ہونے سے انکار اور اُس شمولیت کے فوائد اور نقصانات دونوں سے دست بردار

ہونے پر آمادگی کا اظہار یہ دونوں باتیں دانشمندی کے ساتھ شخصی حوصلے اور جرأت کا بھی تقاضہ کرتی ہیں۔

ناساعد حالات کا سامنا عالیہ بھی کر رہی ہے لیکن وہ بڑی ثابت قدمی اور استقلال کے ساتھ زمانے کی ہر اُس تدبیر اور چال کو ناکام کرتی ہے جو فرد کو بھیڑ کا حصہ بنانے اور خصوصاً عورت کو بے حیثیت اور بے معنی زندگی گذارنے پر مجبور کرتی ہے زندگی کے تئیں اپنے اس موقف کی قیمت وہ شخصی، ذاتی اور نجی محرومیوں کی شکل میں چکاتی ہے۔

عالیہ، مرد کے معاشرے میں جب زندگی کو عورت کی نظر سے دیکھتی ہے تو اُسے معلوم ہوتا ہے کہ پدری نظامِ معاشرہ کی بنیادی شناخت مرد کا زورِ بازو نہیں بلکہ عورت کی ہستیٔ مجہول ہے۔ منفی شناخت کی بنیاد پر اپنے وجود کا اعلان کرنے والا معاشرہ کسی طور زندگی کی مُثبت قدروں، جذبوں اور احساسات کا متحمل نہیں ہو سکتا کیوں کہ یہ سب اس کی موت کا سامان ہیں۔ یہ وہ معاشرہ ہے جس میں جذبے کی صداقت زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ پاتی۔ صفدر کی تہمینہ سے محبت ناول کے آخر تک آتے آتے زندگی کی حرص اور طمع سے بدل جاتی ہے۔ تہمینہ کو جذبے کی عِصمت کا پاس تھا لہٰذا اُس نے خاک کی چادر اوڑھ لی ورنہ شکیل میاں سے اُس کی مرضی کے خلاف رچائی جانے والی شادی کے نتیجے میں اس کی محبت کا یہ جذبۂ صادق، ازدواجی زندگی کی ہوس ناکی سے مات کھا کر رُسوا ہو جاتا۔

اس جذبے کی آن عالیہ کو بھی عزیز ہے لیکن وہ موت کو اس کا انجام نہ بناتے ہوئے اسے زندگی کے آغاز سے جوڑنا چاہتی ہے۔ ناول میں خودکشی کے سانحے کے بعد، عالیہ اس جذبۂ صادق کی زندہ علامت بن کر اُبھرتی ہے۔ وہ کم سِنی میں تہمینہ کی رازدار رہ چکی ہے۔ تہمینہ کی حیثیت اس کے نزدیک مجسم جذبۂ صادق کی ہے۔ اُس نے صفدر بھائی کو تہمینہ کی محبت میں ہر ذِلت کو خوشی کے ساتھ برداشت کرتے ہوئے دیکھا ہے امّی نے کیا کچھ نہیں کیا صفدر بھائی کے ساتھ۔ اُن کے سامنے دو دو وقت کا سڑا ہوا کھانا رکھنا اور اُن کے لئے کُتوں کو کھلانے کے چھیچھڑوں سے قیمہ بنوانا ایسی باتیں تھیں جن کا ابّا میاں تدارک کر سکتے تھے لیکن اٹھتے بیٹھتے صفدر بھائی کو کم ذات کہنے اور ان کی ماں سلمہ پھوپھی کو بُرے بُرے ناموں سے یاد کرنے کی اماں کی عادت کے سامنے ابّا میاں بھی بے بس تھے۔

اُسی کچی عمر میں عالیہ نے عورت کی ایک اور نامکمل اور تشنہ کام زندگی کی لاش کو رُسوائی کے

پھوڑا ہے پر ٹنگا ہوا دیکھا۔ کُسم دیدی کی سفید ساری کے پلّو سے ٹپک کر کچے صحن میں جذب ہونے والی پانی کی آخری بوند عالیہ کے من کو بھگو کر اس کی آنکھ ہمیشہ کے لئے نم کر گئی۔

جب عالیہ اس جذبے کی آنچ کی طرف لپکنے کی عمر کو پہنچی تو اس نے خود کو جمیل بھیا اور چھمی کے دھاگوں میں اُلجھا ہوا پایا۔ عالیہ کے یہاں آنے سے قبل ہی چھمی نے اپنے ایثار کے بل پر جمیل بھیّا کو اپنا بنا لیا تھا اور وہ بھی بغیر کسی مزاحمت کے چپکے سے اس کے ہو گئے تھے۔ چھمی کو وہ گھڑی نہیں بھولتی جب جمیل بھیّا نے پہلی بار اُسے زور سے لپٹایا تھا۔ اُن کا لپٹانا اُسے بڑا اچھا لگا تھا۔ بات یہ تھی کہ جمیل بھیّا نے اُس سے کچھ روپے مانگے تھے اور اس نے اِنکار کیا تھا۔ اُس کے انکار پر جمیل بھیّا نے اُسے کچھ ایسی نظروں سے دیکھا تھا کہ اس نے سارے جمع رُپے جمیل بھیّا کو دے دیئے تھے اور پھر ——— جمیل بھیّا نے اُسے لپٹایا تھا۔

اس کے بعد تین برسوں تک چھمی نے ایک کپڑا بھی نہیں بنوایا۔ سارے پیسے جمیل بھیّا کی پڑھائی پر صرف ہو گئے۔ اس دوران چھمی رات کو روزان کے کمرے میں آنے لگی تھی۔ ایک مرتبہ وہ خود ہی ان کے پاس سیٹ گئی تھی اس پر جمیل بھیّا اٹھ کر بیٹھ گئے تھے۔ اُس رات انہوں نے اسے پیار کیا تھا۔

ایسی نہ جانے کتنی یادیں ہیں جنہیں چھمی نے سینے میں سینت کر رکھا ہے لیکن جمیل بھیّا نے ان باتوں کو اس طرح بھلا دیا ہے گویا وہ کبھی ہوئی ہی نہیں تھیں۔ اب وہ بی۔ اے ہو چکے ہیں اور گھر میں عالیہ بھی آگئی ہے۔ ان بدلے ہوئے حالات میں ان کے نزدیک چھمی کا وجود و عدم دونوں برابر ہیں۔ اب تو ہر طرف انہیں عالیہ بی بی ہی نظر آرہی ہیں۔

صفدر بھائی کے سامنے جمیل بھیّا عالیہ کو بالکل بونے معلوم ہوتے ہیں البتہ چھمی کے ایثار کو دیکھ کر اُسے بے تحاشہ تہمینہ آپا یاد آتی ہیں۔ وہ سوچتی ہے کہیں یہ چھمی بھی کوئی بے وقوفی نہ کر بیٹھے۔ لیکن اُسے بہت جلد معلوم ہو جاتا ہے کہ چھمی ایثار کی مورت نہیں۔ وہ محبت میں بدلے کی قائل ہے۔

"کبھی جو ہم سے محبت کرے گا ہم اس سے محبت کریں گے۔ یہ تو بدلہ ہے اس ہاتھ دے اس ہاتھ لے۔"

جمیل بھیّا بھی محبت میں بدلے کے قائل تھے اور ڈھیٹ اتنے کہ عالیہ سے اپنی ایک طرفہ محبت تک کا صلہ لے ڈالا۔ صبح جنگ پر جانے سے پہلے ان کا رات گئے عالیہ کے کمرے میں آنا ناول کے پلاٹ

کا ایک اہم واقعہ ہے۔ اپنے بازوؤں میں جکڑ کر پاگلوں کی طرح اُسے چومنے اور اپنے سینے میں جذب کرتے رہنے کے بعد جمیل بھیا جب عالیہ کو اُس کے بستر پر پھینک کر سیڑھیاں اُتر گئے تو نفرت سے بھری عالیہ اپنی بے بسی پر رو پڑی کہ وہ آخر کس بات کا بدلہ چکانے پر راضی ہو گئی تھی ——— وہ خود کو ملامت کرتے کرتے جانے کب سو گئی

آپا کی موت کے بعد اُسے جمیل بھیا کبھی اچھے نہیں لگے تھے۔ پہلی مرتبہ انہیں دیکھ کر اُس نے سوچا تھا۔

"کیا آپا کی شادی اس بدتمیز سے ہو رہی تھی۔ ارے وہ تو اس کے ساتھ چند دن بھی نہ جیتیں۔ کیا یہ وہی شخص ہے جس کا نام آپا کے ساتھ لے کر وہ خوش ہوتی تھی"

اور جب جمیل نے اس خیال سے کہ کہیں عالیہ اُسے تہمینہ کی موت کا ذمہ دار نہ سمجھتی ہو اپنی صفائی دینے کی خاطر صفدر کے خط کا ذکر کیا تو آپا کا راز افشا دیکھ کر اسے جمیل بھیا کی صورت سے نفرت ہو گئی تھی۔

جمیل اور عالیہ کا آپسی تعلق، زندگی کے تئیں عالیہ کے مخصوص ردِ عمل کی وجہ سے ناول میں منفرد ڈرامائی صورتحال کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ اس تعلق کو سمجھنے کے لئے ہمیں یہ یاد رکھنا ہوگا کہ عالیہ کا ردِ عمل بنیادی طور پر زندگی کے تئیں ہے جمیل کی ذات یا اُس کے جذبات کے تئیں نہیں۔ عالیہ کے نزدیک زندگی سے کٹ کر جذبہ بے معنی ہو جاتا ہے اور معاشرے میں مجہول ہستی بن جانے کے بعد فرد کی زندگی بے معنی ہو جاتی ہے اور جب یہ دونوں اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو معاشرہ زندگی کی لاش پر جذبے کا کفن ڈال کر آگے بڑھ جاتا ہے۔

اس ہئیت کذائی کے بعد اتنی بھاری قیمت چکا کر ملنے والا مرد کا ساتھ عالیہ کے لئے قابلِ قبول نہیں ہے۔ حالانکہ حوا کی اور بیٹیوں کی طرح وہ بھی گوشت پوست کی جیتی جاگتی عورت ہے۔ اس کے بھی سینے میں دل دھڑک رہا ہے۔ وہ ان عورتوں میں سے بھی نہیں ہے جو اعصابی امراض کا شکار ہو کر جنس بے زار یا مرد بے زار ہو جاتی ہیں۔ عالیہ کو یہ گوارہ ہے کہ اس کے فطری تقاضے ناآسودہ رہیں لیکن وہ معاشرے کے ہاتھوں میں ایک کھلونا بن کر مجہول وجود بننے پر راضی نہیں ہوتی۔ عالیہ کی ذات میں فطرت کا جوش اور شعور و آگہی کا کرب باہم متصادم ہو کر اس کے اندر محشر برپا کرتے ہیں لیکن دیکھنے والا باہر سے یہی دیکھتا

ہے کہ سمندر کی سطح پر موجیں شانت ہیں۔ وہ اپنے اندر کی رستخیز کو اپنے ظاہر پہ اثر انداز ہونے نہیں دیتی یہی وجہ ہے کہ باہر کی دنیا یعنی معاشرے کے اُلجھاؤ سے اپنی ذات کو بچالے جاتی ہے۔

یہ سچ ہے کہ وہ جمیل بھیا کے لئے سچ مچ تعزیہ بن گئی تھی اور اسے دیکھ کر ان کی صورت پہ ماتم برستا تھا لیکن یہ جمیل بھیا ہی تھے جنہوں نے اس کے اندر یہ احساس جگایا تھا کہ سنگھار مرد سے محبت کرنے کی چغلی کھاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ عالیہ کے اندر ایک چور چھپا بیٹھا تھا جس کی وجہ سے وہ کبھی جمیل بھیا کے سامنے شرمندگی اٹھاتی تو کبھی کمزور پڑ جاتی اور جمیل بھیا ایسے موقعوں سے خوب فائدہ اٹھاتے۔ عالیہ اس وقت بہت شرمندہ ہوئی تھی جب اُس نے جمیل بھیا کو اولوں کی زد سے بچانے کی خاطر بے ساختہ چیخ کر اندر بھاگ آنے کے لئے کہا تھا اور جمیل بھیا کے طنز پر بے وقوفوں کی طرح بات بنا کر رہ گئی تھی۔

پہلی مرتبہ وہ کمزور اس وقت پڑ گئی تھی جب جمیل بھیا کی آنکھوں میں آنسو دیکھ کر وہ بوکھلا گئی تھی اور کچھ بات نہ کر پائی تھی۔ جمیل بھیا نے اس کا نام پکار کر اسے جھٹکے سے اٹھا لیا تھا اور اُسے ایسا محسوس ہوا تھا کہ کھڑکیوں کے دونوں پٹ بند ہیں اور اس کے ہونٹوں پر انگارے رکھے ہوئے ہیں۔ اس واقعے پہ عالیہ کا ردّعمل دو متضاد کیفیتوں پر مبنی ہے۔ پہلے وہ سسکیاں بھر بھر کر روتی ہے اور کہتی ہے ——
—— جمیل میرے جسم میں جو تم جادو کی سوئیاں چبھو گئے ہو اُسے اب کون سا شہزادہ آکر نکالے گا۔
روتے روتے جب اُس کا جی ہلکا پڑ جاتا ہے تو وہ اپنی بے وقوفی پر ہنسنے لگتی ہے —— حد ہے کبھی
—— کیا وہ آپا اور کُسم دیدی سے کچھ کم ہے —— ہونہہ پتہ نہیں وہ کیسے پاگل ہو گئی!
—— یہ متضاد ردعمل اس کے اندر چھپی ہوئی ہلچل کا غماز ہے!

عالیہ کے اندر جو چور چھپا بیٹھا ہے وہ بہر صورت سامنے آنا چاہتا ہے چاہے عالیہ آپا اور کُسم دیدی ہی کی صف میں کیوں نہ گِنی جائے لیکن آپا اور کُسم دیدی تو دور رہیں' عالیہ چھمی اماں تک بننے پر راضی نہیں۔ ناول میں پلاٹ کا ایک اور اہم واقعہ چھمی کی شادی کی تیاریوں کے دوران وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس واقعے کے ذریعے زندگی اور محبت کے تئیں عالیہ کا موقف پوری طرح کُھل کر سامنے آتا ہے اور عالیہ کی باطنی کشمکش فیصلہ کُن رُخ اختیار کر لیتی ہے۔ عالیہ بیٹھی چھمی کے دوپٹے میں کرن ٹانک رہی ہے کہ جمیل بھیا آتے ہیں۔

"اچھا تو جمی بی بی کا جہیز تیار ہو رہا ہے" وہ بات کرنے کی خاطر بولے۔

"ہاں جمیل بھیا! ابھی خیر ہے۔ خوب سوچ لیجئے"

"عالیہ" مارے غصّے کے جمیل بھیا ایک دم چپ ہو گئے۔ "تم مجھے چڑا کر خوش ہوتی ہو" چند لمحوں بعد وہ بولے تو اُن کی آواز میں لرزش تھی۔

"بھئی حد ہے، آپ تو ذرا سی بات پر ناراض ہوتے ہیں" وہ ہنسنے لگی۔ اُس نے سوچا کہ بات یوں ہی ہنسی میں ٹل جائے تو ٹھیک ہے پر جمیل بھیا تو سخت سنجیدہ ہو رہے تھے۔

"عالیہ"! انہوں نے پکارا

"ہوں" عالیہ نے سر تک نہ اٹھایا۔

"ذرا یہ دوپٹہ تو اوڑھ کر دکھا دو" ان کی آواز جذبات سے بھاری ہو رہی تھی۔

"کیوں"؟

"بس یہی دیکھنا چاہتا ہوں کہ تم دلہن بن کر کیسی لگو گی"

"آپ کی دلہن کے لئے بھی ایسا دوپٹہ ٹانک دوں گی"

"میری کوئی دلہن نہیں"

"کہئے تو آپ کی چار شادیاں کرا دوں"

"بیویوں کا کیا ہے۔ وہ تو بہت سی مل جائیں گی۔ مگر مجھے میری دلہن کبھی نہ ملے گی۔ تم میری شادی نہ کرنے کی زحمت کرو تو اچھا ہے"

جمیل بھیا کی آنکھوں میں ایسا دُکھ تھا کہ وہ ڈوب کر رہ گئی۔ اُس نے دونوں ہاتھوں سے دوپٹے کو اس طرح تان لیا جیسے اب سر پر ڈال لے گی۔ وہ اس وقت تو جمیل بھیا کی فرمائش ضرور پوری کر دے گی، جمیل بھیا اسے کس شوق سے دیکھ رہے تھے، پھر ایک دم جیسے وہ چونک پڑی۔ اس نے دوپٹے کو لپیٹ کر ایک طرف رکھ دیا اور اِدھر اُدھر دیکھنے لگی۔ اگر آج اس نے یہ دوپٹہ اوڑھ لیا ہوتا تو پھر یہی دوپٹہ گھونگھٹ بن جاتا۔ وہ اس گھونگھٹ کو کبھی نہ اٹھا سکتی۔ یہ گھونگھٹ اس کی ممی کی آنکھوں

پر پردہ بن کر پڑ جاتا۔ اس گھر میں ایک اور بڑی بچی زندگی کی راہ پر بھٹکنے کیلئے جنم لے لیتی اور پھر ملک آزاد ہوتا رہتا۔

"تم دوپٹہ اوڑھنا چاہتی ہو مگر بزدل ہو" جمیل بھیا پھر آپے سے باہر ہونے لگے "جانے تم کس قسم کی لڑکی ہو"

"جمیل بھیا صاحب! آپ اپنی ماں کی زندگی سے عبرت حاصل کیجئے، کسی سیدھی سادھی عورت سے شادی کر لیجئے اور بس، وہ سب ہو جائے گی"۔

جمیل بھیا نے اسے غور سے دیکھا، شاید اس کے طنز کی گہرائی کو پار کر گئے تھے۔

ملک تقسیم ہوتا ہے۔ لوگوں کی وفاداریاں بدل جاتی ہیں۔ زمین پر کھینچی گئی ایک لکیر دلوں میں دراڑیں ڈال دیتی ہے۔ برعظیم پر قیامت ٹوٹتی ہے۔ اس کی حشر سامانیاں اچھے اچھوں کو دہلا کر رکھ دیتی ہیں۔ بدلے ہوئے حالات میں عام آدمی تک شعوری یا غیر شعوری طور پر زندگی کے تعلق سے اپنے نظریہ کا از سر نو جائزہ لیتا ہے۔ ترمیم و تنسیخ سے کام لیتا ہے اور ذرا سی دیر میں اُسے حالات کے نئے چوکھٹے میں بٹھانے میں کامیاب ہو جاتا ہے اب یہ اُفتاد اُس کی اچھی بری دیرینہ آرزوؤں، نیز جائز اور ناجائز خواہشوں کی تکمیل کا حیلہ بن جاتی ہے۔ ناول کا ہر کردار اس موقعے سے فائدہ اٹھاتا ہے اور ایسا کرنے میں چھمی اوروں کے مقابلے میں بہت آگے نکل جاتی ہے۔

عالیہ وہ واحد کردار ہے جو اپنے موقف پر اٹل ہے۔ وہ غرض کی باولی نہ پہلے تھی نہ اب ہے۔ اِن بدلے ہوئے حالات میں بھی اُس کا ذہنی رویہ اور اس کی عملی زندگی دونوں زندگی اور محبت کے تئیں اُس کے بنیادی موقف سے مطابقت رکھتے ہیں۔ وہ مملکتِ خداداد میں ڈاکٹر کی گرم جوشی کا جواب سرد مہری سے دیتی ہے کیوں کہ ڈاکٹر کی پیش قدمی میں جذبے سے زیادہ اُس کی وہ کاروباری حس کام کر رہی تھی جو ایک مہاجر لڑکی کی ذہنی حالت سے فائدہ اٹھانا چاہتی تھی۔

صفدر کے ملنے پر عالیہ کو آس بندھتی ہے کہ زندگی سے اس جذبے کے ٹوٹے ہوئے رشتے کو دوبارہ استوار کیا جا سکتا ہے۔ وہ کچھ ایسی کیفیت میں ڈوب جاتی ہے جیسے کسی دلہن کو پہلی بار اس کے دولہے کے کمرے میں لے جایا جا رہا ہو۔ اُس کے کانوں میں آندھیوں جیسی سائیں سائیں ہونے لگتی ہے۔ ذرا سی دیر میں اُس پر یہ بات کھلتی ہے کہ آنے والا ہے تو صفدر کا ہمشکل لیکن یہ وہ صفدر نہیں جو تہمینہ کی امانت کا بار اٹھا سکے۔

یہ شخص دراصل اُس مُطہر جذبے کے ساتھ کھلواڑ کرنے والے شکیل کا ہمزاد ہے جسے معاشرے نے اُس کے خلاف آخری حربے کے طور پر استعمال کرنے کی خاطر ابھی تک الگ رکھا تھا۔ صفدر اماں سے کہہ رہا تھا۔

"میں نے اپنی زندگی کی ڈگر کو بدل دیا ہے۔ دنیا تباہ ہوتی ہے تو ہو جائے مجھے کوئی مطلب نہیں۔ میں اب صرف دولت کماؤں گا۔ عیش کروں گا میں اب کار کوٹھی کے خواب پورے کروں گا۔ میں اب جیل نہیں جا سکتا۔ میں اب امپورٹ ایکسپورٹ کا لائسنس لینے کی کوشش کر رہا ہوں۔ بہت جلد مل جائے گا۔ چچی اب میں بڑا آدمی بن جاؤں گا۔ آپ مجھے قبول کر لیجئے"

صفدر کی اِس تبدیلی پر عالیہ کا خاموش ردِ عمل دنیا کی ہر اس عورت کی زندگی کا خُلاصہ ہے جو مرد کے معاشرے میں مجہول ہستی بن کر جینے سے انکار کرتی ہے اور اسی کے ساتھ جذبہ صادق کا رشتہ زندگی سے جوڑنے پر اصرار بھی کرتی ہے۔

"عالیہ کو ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہت دور سے ریتیلے میدانوں میں سے چل کر آ رہی ہے۔ تھکن سے نڈھال، جنم جنم کی پیاسی۔ ارے کوئی تو اس کے حلق میں ایک قطرہ پانی کا ٹپکا دے"

عالیہ ایک مرتبہ پھر معاشرے کی سازش کا شکار ہونے سے بچ جاتی ہے اور یوں تہمینہ نے اپنی موت سے جس جذبے کی آن کو سنبھالا تھا اُسے اپنی زندگی میں ایک مرتبہ پھر رسوائی سے بچا لیتی ہے۔ وہ دونوں ہاتھ زور سے اپنے سینے پر باندھ کر دِل کو تھام لیتی ہے۔ جسے دیکھ کر آخری مرتبہ اُس کے دل نے اُمید باندھی تھی، اسے توڑنے کے لئے معاشرہ اسی شخص کو آخری حربے کے طور پر استعمال کر رہا تھا۔

پھوہڑ اور جاہل چھمی بھلا ان باتوں کو کیا سمجھے گی۔ وہ شکیل کی بیوی اور اُس کے بچوں کی ماں بن کر عالیہ کے سینے پر سے دھم دھم کرتی یہ کہتی گذر جاتی ہے کہ "بجیا میں نے آپ کو ہرا دیا، بجیا میں نے آپ کو ہرا دیا"

چھمی نے اپنی دانست میں عالیہ کو ہرایا ہے۔ وہ نہیں جانتی کہ وہ خود ہار گئی ہے اور معاشرہ اُس سے بازی لے گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ عالیہ بھی ہاری ہے لیکن عالیہ کی ہار کسی کی فتح کا مژدہ نہیں سُناتی بلکہ اس کی ہار کے ساتھ مرد اور معاشرے کی بھی ہار ہو جاتی ہے۔ شکست کی یہ نوعیت عالیہ کے کردار کو عظیم کردار بناتی ہے اور دونوں کی ہار کے مابین پایا جانے والا فرق اسے چھمی کے مقابلے

ناول کے مرکزی کردار کی حیثیت عطا کرتا ہے۔

فکشن کے اوسط درجے کے فن پاروں میں مرد اور عورت کے رشتے کو ہار جیت کے رشتے کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے فن کار اپنے تمام تر فنی وسائل کا ذخیرہ یہ دکھانے میں صرف کرتا ہے کہ جیت ہار سے ت کھا گئی۔ ایسی تخلیقات میں ہار کو ایثار کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آنگن میں اس رشتے کو بہت ملی وارفع سطح پر برتا گیا ہے۔ غالباً ہمارے فکشن کی تاریخ میں پہلی مرتبہ اس بنیادی معاشرتی رشتے کو صحیح عمرانی تناظر میں دیکھنے اور اس کے افسانوی امکانات کو بروئے کار لانے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔

مرد، عورت سے جیتے یا عورت مرد سے، بہردوصورت میں ہار دونوں کی ہوتی ہے۔ اول الذکر واقعہ، پدری نظامِ معاشرہ میں پیش آتا ہے تو موخر الذکر مادری نظامِ معاشرہ میں۔ پدری نظام میں مرد اتنا بے حس ہو جاتا ہے کہ وہ اپنی ہار کا احساس تک کھو دیتا ہے۔ مادری نظام میں یہ بے حسی عورت کے حصے میں آتی ہے۔ اپنے اپنے نظام میں مرد اور عورت نہ صرف خود کو حق بجانب سمجھتے ہیں بلکہ فریقِ مخالف سے جبراً اس کا اعتراف بھی کرواتے ہیں کہ وہ حق بہ جانب ہیں ——— عالیہ کا کردار مرد اور مرد کے معاشرے کو اس کی شکست کا احساس دلاتا ہے: ——— عالیہ کی عظمت کا اعتراف دراصل اپنی شکست کا اعتراف ہے۔ شاید اسی لئے آج تک ہم نے کبھی کھل کر اس کی عظمت کا اعتراف نہیں کیا؛ اسے چھپی کے سائے ہی میں دیکھتے رہے! ●●

خود نوشت

اخترالایمان

...... اس آباد خرابے میں

نواں باب

دلی کے ادبی حلقوں سے میں کوئی خاص واقف نہیں تھا۔ میرے علم میں کوئی قابل ذکر ادبی حلقہ تھا بھی نہیں۔ شاعری چونکہ محض ایک تفننِ طبع کا ذریعہ تھی اس لئے اس سے وہ سنجیدگی والبستہ ہی نہیں تھی جس سے تخلیقی کام کا بڑا گہرا رابطہ ہے۔ ویسے بھی دلّی میں آنے کے فوراً بعد کے چار سال تو مؤیدالاسلام کی چار دیواری میں گذر گئے۔ فتح پوری سکول کے دو سال محنت مشقت اور بھاگ دوڑ میں نکل گئے۔ جب کالج میں پہنچا تو مطلع تھوڑا صاف ہوا۔ میرا دوستوں کا حلقہ بڑھا اور دلّی کے ایسے قدیم خاندانوں کے لڑکوں سے رابطہ ہوا جن کے گھروں میں علم اور ادب کا چرچا تھا۔

دلی کے معروف اساتذہ جن کے نام کانوں میں پڑے تھے وہ گنتی کے تھے جیسے نواب سائل استاد بیخود، پنڈت امرچند ساحرؔ، آغا شاعر قزلباش، استاد حیدر دہلوی، بہزاد لکھنوی، پنڈت زتشی اور غافل ہرنالوی۔ اسی طرح کے اور بھی کچھ نام تھے جو اس وقت میرے ذہن میں نہیں۔ ان اساتذہ سے میرا کوئی تعارف نہیں تھا البتہ ان کے شاگردوں کو اکثر دیکھتا تھا کچھ سے تعارف بھی تھا۔ کالج کی زندگی کے آغاز میں جب میں دریا گنج میں اٹھ آیا تھا روز ایڈورڈ پارک سے گذر کر جانا ہوتا تھا وہاں ان اساتذہ کے شاگردوں کو اکثر دیکھتا تھا ایک بار رُک کر سنا۔ فی البدیہہ شعر گوئی کا مقابلہ ہو رہا تھا۔ مجھے مشاعروں میں بھی جانیکا شوق نہیں تھا ورنہ اکثر کا کلام سن لیا ہوتا جو چھپتے تھے ان کو تو تھوڑا بہت پڑھا ہی تھا غافل ہرنالوی کے ایک شاگرد تے ایک مرتبہ ان کا شعر سنا

پہنچے جرأت خواب میں ان کے مکان پر
سوئے زمیں پر آنکھ کھلی آسمان پر

وہ پرواز تخیل کی داد چاہتے تھے۔ میری زبان سے جل جلالہ نکلا۔

ایک بار رات کو چاندنی چوک سے گذر رہا تھا۔ گھنٹہ گھر کے قریب پہنچا تو دیکھا ٹاؤن ہال کے باہر لوگوں کا ٹھٹھ لگا ہوا ہے اور کچھ لوگ ایک شخص کو سہارا دے کر گاڑی سے اتار رہے ہیں۔ اس شخص کے سر اور ڈاڑھی کے بال نمایاں تھے۔ وہ نشہ میں وحشت تھا۔ بعد میں پتہ چلا وہ جگر تھے۔ ان دنوں وہ بہت پیتے تھے بعد میں چھوڑ دی تھی۔ جگر صاحب سے میری ملاقات اس وقت ہوئی جب میں ایم۔ اے کے لئے علیگڑھ یونیورسٹی گیا۔ وہ اکثر رشید احمد صدیقی کے پاس آتے تھے اور ان کے ساتھ نشست رہتی تھی۔ رشید صاحب کے یہاں اکثر بزرگ لکھنے والے اور فنکار آتے رہتے تھے اور رشید صاحب مجھے اور ادب سے دلچسپی رکھنے والے لڑکوں کو بلوا لیتے تھے۔ مولانا حسرت موہانی سے بھی وہیں ملا تھا۔

نواب سائل کے تلامذہ میں میرے ایک دوست نہال سیوہاروی تھے۔ ایک بار بہت اصرار کیا چلو تمہیں استاد سے ملائیں۔ سائل صاحب ان دنوں چلنے پھرنے سے معذور ہو گئے تھے۔ رکشا میں بیٹھے رہتے تھے۔ جہاں جانا ہوتا تھا ملازم لے جاتا تھا۔ اکثر شام کو جامع مسجد کے چوک میں مولوی سمیع اللہ کی دکان کے سامنے رکشا کھڑی کر دی جاتی تھی جسے ان سے ملنا ہوتا تھا جا کر مل لیتا تھا۔

مولوی صاحب سے مجھے بھی نیاز حاصل تھا۔ بڑے مزے کے آدمی تھے۔ ان کی کتابوں کی دکان تھی۔ دوستوں سے ملنے کا ٹھکانہ بھی تھا۔ کبھی کبھی میں بھی ادھر چلا جاتا تھا۔ ایک روز وہاں نہال سیوہاروی مل گئے اور مجھے سائل صاحب سے ملوانے لے گئے اور تعارف کرانے کے بعد مجھ سے کچھ سنانے کے لئے کہا جو اس وقت یاد تھا میں نے پڑھ دیا۔ جب تک پڑھتا رہا سائل صاحب چپ بیٹھے سنتے رہے۔ میں سنا چکا تو میری طرف دیکھ کر مسکرائے اور کہا۔

"میاں اچھا کہتے ہو مگر ہمارے ڈھب کا نہیں کہتے"

انہوں نے جس طرح کہا مجھے اچھا لگا خاص طور پر لفظ "ڈھب" اس "ڈھب" نے کئی بار بڑا ہنگامہ کھڑا کیا ایک بار سنسکرت ہائی سکول میں ایک ادبی نشست ہوئی۔ میں بھی اس میں شامل ہوا۔ کچھ بزرگ لکھنے والے بھی تھے۔ پنڈت امیر چند ساحر، خواجہ حسن نظامی اور احسن صاحب۔ اور بھی شاعر تھے جن کے نام

اس وقت ذہن میں نہیں ۔ میں نے ایک نظم پڑھی عنوان اس وقت ٹھیک سے یاد نہیں ۔شاید "موت" تھی ۔ نظم سن کر امرچند ساحر بگڑ گئے ۔

"یہ لونڈے معلوم نہیں کیا شاعری کرتے ہیں ۔ ورڈز ورتھ اور ٹینی سن پڑھ پڑھ کے شاعری کرنے لگتے ہیں"

ساحر صاحب کی ٹیگور سے لمبی ڈاڑھی تھی اور قد شاید ٹیگور سے نکلتا ہوا ۔ ویسے بھی سن رسیدہ تھے ۔ ان سے سنجیدگی کی توقع تھی ۔ میں احتراماً نہیں بولا مگر خواجہ حسن نظامی الجھ گئے میری طرف سے

"کیا ہرج ہے لڑکے اسی طرح تو سیکھتے ہیں بڑے لکھنے والوں سے تو استفادہ کرنا ہی چاہیئے ۔ اسی طرح تو نئے خیالات اور رجحانات ادب میں آتے ہیں"

دو بزرگوں کی جرح دلچسپ تھی مگر میں وہاں سے نکل آیا ۔ ایک بار شاہد احمد دہلوی سے ملنے ان کے گھر گیا ۔ صبح کا وقت تھا ۔ وہ ریاض کر رہے تھے ۔ وہ چتلی قبر پہ رہتے تھے ۔ میں بغیر ملے ہی پلٹ آیا ۔ شاہد احمد بہت اچھا گاتے تھے ۔ فن موسیقی باقاعدہ سیکھا تھا ۔ اور فنونِ لطیفہ سے بھی دلچسپی تھی ۔ سٹیج پر ڈراموں میں کام بھی کرتے تھے ۔ لکھتے بھی تھے ۔ مولوی نذیر احمد کے خاندان سے تھے ۔

پلٹتے وقت بلکل خالی الذہن تھا ۔ جامع مسجد کے چوک میں پہنچا تو خیال آیا استاد بیخود سے ملا جائے ۔ حالانکہ میں ان کا یا ان کی شاعری کا دلدادہ نہیں تھا مگر وہ بھی نواب سائل کے پیر بھائی تھے ۔ سائل سے ملے تو بیخود سے کیوں نہیں ؟ وہ وہیں پاس ہی کی گلی میں رہتے تھے ۔ اندر ڈیوڑھی میں گھسا تو گالیوں کی آواز آرہی تھی ۔ مغلظات بک رہا تھا کوئی ۔ اندر جانے کی ہمت نہیں ہوئی ۔ بعد میں کسی نے بتایا بیخود غصہ میں ہوں تو گالیاں بہت بکتے ہیں ۔

بہت پیدل چلنا میری عادت میں شامل ہے ۔ ان دنوں تو بس چلتا ہی رہتا تھا ۔ لمبی لمبی سیر کرتا تھا ۔ راتوں کے سناٹے میں دلی کے سنسان سڑکوں پر گھومتا رہتا تھا ۔ رات گئے جامع مسجد کے چوک میں جا کر کباب روٹی کھاتا تھا ۔ سڑک کے کنارے کبابیوں کی دکانیں تھیں انہیں میں ایک پشاوری کباب بنانے والا تھا ۔ وہاں خاص طور پر جاتا تھا ۔ ان دنوں مجھے دوستوں سے گپ لڑانے کا بڑا چسکا تھا ۔ دفتر کے بعد کوئی نہ کوئی مل جاتا تھا اور میرے کمرے کا وہ راستہ جو منٹوں میں طے ہونا چاہیئے تھا گھنٹوں میں طے ہوتا تھا ۔ جو دوست یا واقف کار راستے میں ملے اس سے تھوڑی دیر رک کر بات کرنا ضروری تھا ۔ ایک بار معلوم

وا دلی میں ایک ادبی حلقہ بھی ہے جہاں شاعر اور ادیب اپنی اپنی تخلیقات پڑھتے ہیں۔ یہ نشست ہفتہ میں ایک بار خواجہ شفیع کے مکان پر ہوتی ہے۔

اس نشست کا علم بالکل اتفاقی طور پر ہوا تفصیل اس کی یوں ہے۔ خواجہ شفیع کے والد خواجہ عبدالمجید فرہنگ سنداور مستحق طالب علموں کو سات روپئے مہینہ کا ایک وظیفہ دیتے تھے۔ میں نے سوچا میں ضرورت مند بھی ہوں اور مستحق بھی مجھے یہ وظیفہ مل سکتا ہے اور میں خواجہ عبدالمجید سے ملنے چلا گیا۔ جامع مسجد سے چتلی قبر کی طرف جائیں تو الٹے ہاتھ کو ایک گلی پڑتی تھی وہ جگہ غالباً کلاں محل کہلاتی ہے۔ میں اس وظیفہ کے لئے ان سے ملنے گیا۔ وہ وظیفہ تو مجھے نہیں ملا مگر یہ خبر ضرور ملی کہ وہ ادبی نشست اسی مکان میں ہوتی ہے اور میں اس میں شریک ہونے لگا۔

خواجہ شفیع کی نشست میں بزرگ لکھنے والوں میں سے میں نے کبھی کسی کو وہاں نہیں دیکھا۔ زیادہ تر لکھنے والے نئے اور غیر معروف تھے جیسے نخشب جارچوی، صابر دہلوی، بسمل شاہجہاں پوری، اور فیض جھنجھانوی فیض جھنجھانوی خواجہ شفیع کے بہت پسندیدہ شاعر تھے۔ یوں اور شعرا بھی آتے تھے مگر ان میں سے کسی کا نقش یا نام میرے ذہن میں نہیں۔

خواجہ شفیع بڑے شکیل اور نرم گفتار آدمی تھے۔ ایک خاص انداز میں داد دیتے تھے جس میں دلی کی مرتی ہوئی تہذیب اور اس کا سارا حوصلہ شامل ہوتا تھا۔ خواجہ صاحب شاعرانہ انداز کی نثر لکھتے تھے اور بڑے مزے میں پڑھتے تھے۔ میں نے جو نظمیں ان دنوں کہی تھیں وہی سناتا تھا "موت" پڑھی تو صابر دہلوی نے داد دی

"کیا پڑھتے ہو رونگٹے کھڑے ہوجاتے ہیں"

"اور کیا کھڑا ہوتا؟" میں نے پوچھا۔

خواجہ صاحب گردن جھکا کر مسکرانے لگے۔

جس زاویۂ نگاہ سے میں شاعری کو دیکھتا تھا یا دیکھنا چاہتا تھا اس وقت تک دلی لکھنؤ میں اس کا کوئی رواج نہیں تھا۔ دلی کے وہ اساتذہ جن کے نام میں نے کہیں پیچھے لئے ان کے اپنے اپنے حلقے تھے اور ان کی شاعری کا سارا زور وہیں ختم ہوجاتا تھا۔ میں جب اپنی نظمیں پڑھتا تھا تو سننے والوں کی آنکھوں میں اس پر اعتبار اور اس کا وقار کم اور استفسار زیادہ نظر آتا تھا۔

ادب کے اس حلقہ میں سب سے اہم نام میرے خیال میں شاہد احمد دہلوی کا ہے۔ وہ ہنتا

ساقی نکالتے تھے اور نئے لکھنے والوں کی بہت ہمت افزائی کرتے تھے۔ نئے خیالات اور نئی تحریر
فروغ دینے میں ان کا بڑا ہاتھ تھا۔ ادیبوں کی مشکلات میں ان کے بہت کام آتے تھے۔ جب م
پہلا مجموعہ چھاپنے کا خیال آیا اور ان سے ذکر کیا تو انھوں نے پیشگی پیسے دیدیئے ۱۹۴۲ء
کے نام سے چھاپا بھی مکتبہ ساقی ہی نے۔ انہیں ہر طرح کے فن سے دلچسپی تھی اور بڑے مزے کی باتیں
تھے۔ ایک بار میں ان سے ملنے دفتر گیا۔ دفتر کھاری باؤلی میں تھا۔ کمرہ میں داخل ہوا تو دیکھا ان کا
کی طرف ہے شیروانی اتار کر دیوار پر لٹکا رہے ہیں اور دبی زبان میں کسی کو برا بھلا کہہ رہے ہیں۔ پلٹ
میں کھڑا ہوں۔ بڑے زور سے ہنسے۔

"کیا ہوا شاہد بھائی" میں نے پوچھا۔

"یہ مادر پدر آزاد دو ٹکے کا بندر ستیا رکھی....."

"کیا کیا اس نے ؟"

"آنا ہے تو جانے کا نام ہی نہیں لیتا لیس لگا کے بیٹھ جاتا ہے ا
آگیا۔ میں نے جان چھڑانے کے لئے کہہ دیا میر کبھی آئیے میں اسی وقت مہرولی جا رہا ہوں۔ کہنے لگ
بھی مہرولی نہیں دیکھی۔ قطب کی لاٹھ کا بڑا نام سنا ہے۔ میں جھوٹ بول کے پھنس گیا اور
بارہ بارہ چوبیس کوس کی دوڑ ہو گئی۔"

پھر قہقہہ مار کر ہنسے۔ تقسیم ملک کے بعد کراچی چلے گئے تھے۔ میں ان سے ملنے وہاں گیا
کے حالات جان کر بہت تکلیف ہوئی تھی۔

ان دنوں اجمیری دروازے سے باہر کا علاقہ بیرونِ شہر میں شمار ہوتا تھا۔ اس میں ج
بھی شامل تھا۔ ایک وقت آیا میونسپلٹی نے اپنے کسی فیصلہ کے تحت یا شہر والوں کی مانگ
کو علاقہ بدر کر دیا۔ ان دنوں وہ جامع مسجد کے عقبی بازار میں آباد تھیں جیسے چاوڑی بازار
بازار جامع مسجد سے لیکر قاضی کے حوض اور اس کے برابر سرکی والان سے لے کر فتح پوری
پھیلا ہوا تھا۔ سرکی والان ہیجڑوں کا بازار تھا۔ وہ بھی طوائفوں کی طرح پیشہ کرتے تھے
پرستی سے دلچسپی تھی ان کے پاس جاتے تھے باقی عورتوں کا بازار تھا۔ فتح پوری کے آس پاس ب
بنے ہوئے تھے وہ بھی ایک طرح سے عورتوں کے اڈے ہی تھے۔

مریک کالج کے سامنے سے جو سڑک نیاریوں کے محلے اور پھر اسٹیشن تک جاتی تھی اس کا نام گیرسٹن بسٹن (جی۔بی) روڈ تھا۔ ہیجڑوں کا کیا ہوا وہ مجھے نہیں معلوم مگر طوائفوں کو چاوڑی بازار اور دوسرے علاقوں سے نکال کر جی۔بی۔روڈ پر بسا دیا گیا اور اب چاوڑی بازار کی جگہ جی۔بی۔روڈ جنس کی خرید و فروخت کا بازار بن گیا۔ میں نے کہیں ذکر کیا ہے کہ میں کالج کے تعلیم بالغان کے مرکز میں بھی کام کرتا تھا۔ جس کی جماعتیں عریک کالج میں ہوتی تھیں۔ ایک شام میں جب کالج سے نکلا تو بسمل شاہجہاں پوری مل گئے مجھے دیکھ کر مسکرائے اور کہا

"اچھا تو آپ بھی یہاں آتے ہیں"؟

"ہاں" میں نے جواب دیا۔ جب میں نے ہاں کہا میرے ذہن میں تعلیم بالغان کا مرکز تھا اور ان کے ذہن میں بازار حسن۔ ہم مشرب سے مل کر ہر شخص بہت خوش ہوتا ہے۔ کہنے لگے آئیے آپ کو ایک جگہ لے چلیں۔ میں سمجھ گیا تھا چوک کہاں ہوئی ہے مگر میں نے کوئی پھر مجیر یا کوئی وضاحت نہیں کی اور ان کے ساتھ چلا گیا۔ وہ مجھے ایک مکان میں لے گئے۔ یہ ان کی محبوبہ کا گھر تھا۔ اچھی دیدہ زیب مستعلیق سی عورت تھی بسمل نے میرے تعارف کے بعد کچھ سنانے کی فرمائش کی اور اس نے ایک غزل اقبال کی اور ایک اور کسی کی غزل سنائی ہو سکتا ہے بسمل کی ہو۔ کچھ دیر بیٹھ کر میں نے اجازت چاہی۔ نکل رہے تھے کہ سامنے کے مکان میں ایک چھوٹے سے قد کی خوش شکل لڑکی دکھائی دی۔ بسمل نے بتایا اس کا نام لکشمی ہے۔ الموڑے کی رہنے والی ہے۔ شعر بھی کہتی ہیں۔ بہت سے شعراء اس کے یہاں آتے ہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔ مجھے اچھی لگی تھی ایک دو روز کے بعد میں اس کے یہاں گیا۔ اس نے دو تین غزلیں سنائی جن میں فن موسیقی کی کوئی جھلک نہیں تھی۔ تھوڑی سی مشق کے بعد کوئی بھی اس طرح اور ویسا گا سکتا ہے۔ دراصل یہ شرط میونسپل کارپوریشن کی لگائی ہوئی تھی۔ کیوں؟ مجھے نہیں معلوم مگر جی۔بی۔روڈ پر بسنے والی عورتوں پر یہ پابندی لگادی تھی کہ وہ گا بجا سکتی ہیں پیشہ نہیں کر سکتی اس بات میں کتنی صداقت تھی وہ بھی میں نہیں کہہ سکتا۔ ایسا میں نے سنا تھا۔ اس بات میں کتنی صداقت تھی یا نہیں وہ اپنی جگہ پر مگر ایسا کرنے سے لڑکیوں میں فنکار اور محض پیشہ ور کا فرق پیدا ہو جاتا تھا۔ اس فرق سے ان کی فیس میں بھی کمی بیشی ہو جاتی تھی۔

مختصر یہ کہ پیشہ وہاں ہوتا تھا مگر گانے کی آڑ میں۔ میں نے غزلوں کے بعد مطلب کی بات کی مگر اس رات وہ خالی نہیں تھی اس نے ایک دوسری لڑکی سے ملوایا۔ کہا یہ اس کی بہن ہے ابھی الموڑے سے آئی ہے راجکماری

نام ہے۔

اس کے بعد دو تین بار میں لکشمی کے یہاں گیا مگر اس سے معاملہ نہیں ہو سکا۔ ایک بار میں نے ا
کیا تو اس نے جواب دیا آپ بہن سے متعلق ہیں آپ سے قریب ہونا مجھے اچھا نہیں لگتا۔ جگا دھری
طوائفوں کا چلن مجھے معلوم تھا۔ وہ ڈیرہ دار کہلاتی تھیں اور ایک وقت میں کسی ایک آدمی کی پابنا
رہتی تھیں مگر لکشمی کی قبیل کی عورتیں بھی کسی رسم و رواج کی پابند ہیں یہ مجھے معلوم نہیں تھا۔ اس رسمی ج
کے بعد میں وہاں نہیں گیا۔

بسمل تنہا فرد نہیں تھے جو اس کوچے میں جاتے آتے تھے۔ اور بھی کئی شاعروں کے نام میرے ذہن
ہیں جیسے نخشب اور صابر دہلوی۔ صابر دہلوی کی اور نخشب کی جوڑی تھی۔ دونوں اکھٹے جاتے تھے!
اور اختری نام کی دو طوائفیں تھیں۔ انوری بہت اچھی گانے والی تھی۔ بڑی شستہ اور مہذب انداز میں
کرتی تھی۔ نخشب کی اس سے آشنائی تھی نخشب ایک بار مجھے بھی اس سے ملوانے لے گیا تھا۔ شاید دق کے عا
میں انتقال ہوا اس کا۔ صابر کی چھوٹی بہن اختری سے یاد اللہ تھی۔

عربک کالج سے رابطہ ختم ہو جانے کے بعد میں بالکل کٹی پتنگ ہو گیا بی۔ اے۔ تو کر لیا تھا مگ
وہ کیسے ہوگا؟ پہلے تو خیال تھا عربک کالج کا سہارا لے کر آگے بڑھونگا۔ وہاں دو ایسے ہمدرد اساتذہ
صائب مشورہ دے سکتے تھے مگر کالج کی ہڑتال جس طرح اختتام کو پہنچی اس نے میرے راستے ہی بند کر
تھے۔ کب تک اس تعطل کی کھونٹی پر لٹکتا۔ سوچا کوئی ملازمت کر لوں کچھ ذہنی سکون تو ملیگا۔

ایک لڑکا سجاد میرے ساتھ کالج میں تھا۔ اس کے والد سپلائی کے محکمہ میں کسی اچھی جگہ پہ
میں ان کے پاس گیا۔ پہلے تو انھوں نے مجھے سمجھایا یہ میرے کرنے کا کام نہیں مگر میں نے بہت اص
تو انھوں نے مجھے وہاں کلرک کی حیثیت سے رکھ لیا۔ مشکل سے مہینہ بھر کام کیا ہوگا کہ میرا جی اچاٹ
میرے ساتھ دفتر میں ایک اور صاحب تھے۔ وہ فلسفہ میں ایم اے تھے۔ مجھے ان پر بڑا غصہ آتا
ڈگری برباد کر رہا تھا۔ میں سوچتا تھا۔ دراصل یہ غصہ مجھے اپنے اوپر تھا مگر ایک روز ان پر برس پڑا۔
نے بڑی نرمی سے مجھے بتانا چاہا کہ میں ان کی مجبوریوں سے واقف نہیں۔ ان کی ضرورتوں کو نہیں
اگلے روز میں دفتر کے لئے نکل رہا تھا۔ دروازہ کھولا تو دیکھا سامنے ساغر نظامی کھڑے ہیں۔ میرے ا
مراسم نہیں تھے مگر میں انہیں جانتا تھا۔

"آپ؟ اچانک؟ خیریت" میں نے پوچھا۔

"بیٹھو تو بات کرتے ہیں"

انہوں نے مجھے "ساقی" میں پڑھا تھا۔ نظمیں بھی اور افسانے بھی۔ وہ متاثر ہوئے تھے۔ انہوں نے کہا ہم مل کر کام کریں تو بہت کچھ کر سکتے ہیں۔ میں تو کچھ کرنے کے لئے بے چین ہی تھا۔ ان کی باتیں سنتا رہا۔ وہ میرٹھ سے ماہنامہ "ایشیا" نکالتے تھے۔ مجھے اس میں کام کرنے کی دعوت دی۔ رہنا کھانا ان کے ساتھ ساتھ پینتیس ۳۵ روپیہ ماہانہ ملیگا۔ میں آمادہ ہوگیا اور سپلائی کی ملازمت چھوڑ کر ان کے ساتھ میرٹھ چلا گیا۔ تخشب کے علاوہ میرٹھ میں میرے اور بھی دو دوست تھے، منصور زاہدی اور مسعود زاہدی۔ بڈھانہ دروازہ پر ان کا مکان تھا۔ میرٹھ گیا تو ان سے بھی ملا۔ ان کے مکان میں اوپر کا کمرہ خالی تھا۔ انہوں نے اصرار کیا میں وہاں رہوں ساغر کی جگہ میں نے ان کے مکان کو ترجیح دی اور وہاں رہنے لگا۔ میرٹھ کالج میں جیلانی صاحب فارسی شعبہ کے صدر تھے۔ کالج کے تقریری مقابلوں کے سلسلے میں میرٹھ کالج بھی آنا ہوا تھا۔ میں جیلانی صاحب سے واقف تھا۔ باتوں باتوں میں یہ رائے ہوئی "ایشیا" میں کام کرنے کے ساتھ ساتھ فارسی میں ایم۔ اے بھی کر لوں اور میں نے میرٹھ کالج میں داخلہ لے لیا۔ کچھ دن بعد ساغر حیدرآباد چلے گئے "ایشیا" کی ساری ذمہ داری میرے اوپر آگئی جوں توں کرکے پرچہ ترتیب دیتا رہا۔ مواد کم پڑتا تھا تو دوسری زبانوں کے افسانے ترجمہ کر کے کبھی خود دیکھ کر صفحات پورے کر دیتا تھا۔ ساغر اب آتے ہیں نہ جب۔ میں میرٹھ سے بیزار ہوگیا۔ جیسے ہی ساغر واپس آئے میں خدا حافظ کہہ کر اور فارسی ایم۔ اے۔ بیچ میں چھوڑ کر دلی واپس آگیا۔ دلی واپس آنے کا بڑا سبب ایک نئی ملاقات بھی تھی۔

جن دنوں میں فتح پوری سکول میں تھا گھر سے اسکول اور سکول سے گھر آتے جاتے ایک صاحبزادے کو دیکھتا تھا۔ گورا چٹا رنگ، دراز قامت، شیروانی کے بٹن گلے تک بند۔ نظر نیچی کر کے چلتے تھے۔ ان کا مکان سکول سے بہت قریب تھا۔ نام محمد علی منصوری تھا۔ بیرسٹر آصف علی کے عزیزوں میں تھے۔ میں قریب ہی چابک سوار کی گلی میں رہتا تھا۔ اکثر اسکول کے راستہ میں مڈھ بھیڑ ہوتی تھی مگر تعارف کبھی نہیں ہوا تھا۔ سکول ختم کرنے کے بعد میں اینگلو عربک کالج میں آگیا۔ کچھ مدت بعد وہ بھی اسی کالج میں آگئے۔ ان کے والد حامد علی منصوری عربک کالج کی پولی ٹیکنک کے پرنسپل تھے۔ ایک روز دریا گنج میں کوچہ دکنی رائے سے گذر رہا تھا۔ سامنے کے مکان سے وہ نکل آئے۔ انہوں نے سلام کیا میں نے جواب دے دیا اور پوچھا یہاں کیسے آپ تو فتح پوری پہ رہتے تھے؟ انہوں نے بتایا وہ جگہ چھوڑ دی اب سامنے کے مکان میں آگئے ہیں اور اندر گھر میں بلا لیا۔ میں چلا گیا انہوں نے اپنی والدہ

گھر کے دوسرے افراد سے ملوایا۔ بڑی بہن کا نام امجدی بیگم تھا۔ دوسری کا صفیہ۔ تیسری کا فرخندہ اور اس سے چھوٹی کا نام سلطانہ تھا۔ وہ بھائی کی طرح کھلتے ہوئے رنگ اور دل آویز ناک نقشے کی لڑکی تھی۔ باتوں سے معلوم ہوا پڑھنے لکھنے کا بھی شوق ہے۔ میرا نام بھی سنا تھا۔ کالج میں جو ہنگامے ہوتے تھے محمد علی گھر آکر وہ ساری روداد سناتے تھے جس میں میرا ذکر خاص طور پر ہوتا تھا سب نے اصرار کیا میں آیا کروں اور اس گھر میں میرا آنا شروع ہوگیا۔ گھر کی فضا میں قدامت پرست مسلمانوں جیسا کٹرپن نہیں تھا مگر ایسا کھلا پن بھی نہیں تھا جو اکھڑے۔ ایک سلجھا ہوا امتزاج تھا جدید اور قدیم کا۔ وقت کے ساتھ ساتھ اس گھر سے میرا ذہنی رابطہ بڑھ گیا۔ سلطانہ مجھ سے بہت چھوٹی تھی مگر جن لفظوں میں اپنی پسندیدگی کا اظہار کر سکتا تھا میں نے کیا مگر ایسا محسوس ہوتا تھا یہ بیل منڈھے نہیں چڑھے گی۔ پسندیدگی اپنی جگہ پر اور ضروریاتِ زندگی اپنی جگہ پر۔ جتنی لڑکیوں سے تھوڑی بہت قربت ہوئی تھی بیوی کا تصور ذہن میں نہیں آیا تھا سلطانہ سے مسلسل ملاقاتوں کے بعد آیا مگر ساتھ ہی یہ خیال بھی آیا کہ گھر کے بزرگوں کے سامنے ایسی تجویز حماقت ہوگی۔ بات بھی کھوئی التجا کر کے والا معاملہ ہو جائیگا۔

اس کی کئی وجوہ تھی ایک تو یہ کہ میں ادھ کچرا تھا۔ کوئی مستقبل نہیں مناسب ٹھور ٹھکانہ نہیں۔ دوسرے یہ کہ برسر روزگار نہیں۔ تیسرے یہ کہ شادی شدہ ہوں۔ سلطانہ کے مزاج اور گھر کے طور طریقوں کو دیکھتے ہوئے وہ مجھے مثالی بیوی نظر آتی تھی۔ اس سے ملنے پر کوئی پابندی بھی نہیں تھی مگر ہر چیز کے مادی امکانات بھی تو ہوتے ہیں۔ وہ غیر حاضر تھے۔ اس گھر سے میرا رابطہ برابر قائم رہا مگر حرفِ مدعا زبان پر لانے کے لئے بہتر وقت کا انتظار کرنے لگا۔

سعد راشد الخیری محمد علی کے گھر کے قریب ہی چیلوں کے کوچے میں رہتے تھے۔ وہ میرے ہم جماعت رہے تھے۔ ان کے یہاں بھی میرا آنا جانا تھا ان کے دادا راشد الخیری دلی کی مشہور شخصیتوں میں تھے عورتوں کے مسائل پر انہوں نے بہت لکھا تھا۔ مصورِ غم کے نام سے جانے جاتے تھے۔ خواتین کے لئے کئی پرچے نکال رکھے تھے جن میں 'بنات' اور 'عصمت' بہت مشہور رہے تھے بہت سی کتابوں کے مصنف تھے جو زیادہ تر عورتوں سے متعلق تھیں۔ سعد کے چچا صادق الخیری دلی کے معروف لکھنے والوں میں تھے۔ ان کے افسانے اکثر 'ساقی' میں چھپا کرتے تھے۔ ایک روز جو میں سعد سے ملنے گیا تو دیکھا صادق الخیری کے پاس ایک چھوٹے سے قد کے صاحب بیٹھے ہیں گندمی رنگ ہے آنکھوں پر چشمہ ہے۔ انہوں نے ملوایا... کرشن چندر۔ میں نے کرشن چندر کے افسانے مختلف رسالوں میں پڑھے تھے۔ ان دنوں وہ ابھرتے ہوئے

افسانہ نگار تھے۔ دلی ریڈیو پر ملازم ہو کر آئے تھے۔ یہ پطرس بخاری کا زمانہ تھا۔ وہ ریڈیو کے افسرِ اعلیٰ تھے ان کے چھوٹے بھائی زیڈ۔ اے۔ بخاری بھی ریڈیو سے متعلق تھے۔ ان دونوں کا اس محکمہ پر اتنا اثر تھا کہ برٹش براڈ کاسٹنگ کارپوریشن کی جگہ لوگ اسے بخاری برادرس کارپوریشن کہا کرتے تھے۔ ان کے زمانے میں سبھی اچھے لکھنے والے ریڈیو پر آگئے تھے۔ خاص طور پر پنجاب کے لکھنے والے ان میں گورنمنٹ کالج لاہور کے لڑکوں کو ترجیح دی جاتی تھی۔

سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، دشوامتر عادل، اپندر ناتھ اشک ن۔ م۔ راشد ان کے علاوہ اور چھوٹے بڑے لکھنے والے تھے جو یکے بعد دیگرے آرہے تھے۔ کرشن چندر سے ملاقات کے بعد میرا بھی ریڈیو پر آنا جانا شروع ہو گیا۔ کچھ دن بعد سٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے مجھے بھی ریڈیو پر ملازمت مل گئی۔ کچھ دن بعد میراجی بھی دلی آگئے۔ ان سے میری پہلی ملاقات ن۔ م۔ راشد کے مکان پر ہوئی۔ راشد بہت خاموش طبیعت کے آدمی تھے۔ برسوں تک خاکسار تحریک سے متعلق رہنے کے سبب ان میں ایک طرح کا روکھا پن آگیا تھا۔ راشد، کرشن چندر، اپندر ناتھ اشک سب آس پاس ہی رہتے تھے۔ یہ جگہ تیس ہزاری کہلاتی تھی۔ ان لوگوں سے باقاعدہ ملنا جلنا ہوا تو ادبی تبادلۂ خیال بھی ہونے لگا۔ کرشن چندر نے مجھے سنا تو مشورہ دیا تم شاعری زیادہ چھپوایا کرو۔ اپنی افسانہ نویسی سے میں خود بھی مطمئن نہیں تھا۔ سامنے بیدی، منٹو کرشن چندر، عصمت، حسن عسکری، اور قرۃ العین تھے۔ یہ زمانہ ادب اور شاعری کا بڑا ثمر بار زمانہ تھا مگر دلی کے لکھنے والوں پر ان رجحانات اور تخلیقات کا کوئی اثر نہ تھا۔ بلکہ معاندانہ رویہ تھا۔

ــــــہ پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں
راہ رو ہوگا، کہیں اور چلا جائیگا... (تنہائی)

خواجہ شفیع کی محفل میں ایک شام ایک صاحب نے پوری نظم اپنے نام سے پڑھ دی۔ میں ان کی صورت بڑے غور سے دیکھتا رہا۔ وہ اس محفل میں شریک ہونے والوں کے مزاج کی شاعری نہیں تھی کسی نے شاید اس وقت تک وہ نظم سنی بھی نہیں تھی۔ سب خاموش رہے میں نے بہت داد دی اور ان سے کہا بالکل ایسی ہی ایک نظم فیض نے بھی کہی ہے۔ وہ صاحب سمجھ گئے اور فوراً محفل سے اٹھ کر چلے گئے۔ ایسا ہی ایک واقعہ فارسی کے شاعر انوری سے بھی متعلق ہے مگر وہاں کلام کے ساتھ شاعر بھی چوری ہو گیا تھا انوری کی ہجو گوئی سے لوگ خائف ہو گئے تھے۔ ان کے مخالفین کو اچھا موقعہ ہاتھ آیا تھا۔ خود اپنے دشمنوں

کی ہجو لکھ کر بیچارے انوری کے نام سے پڑھ دیتے تھے اور اس کا خمیازہ بھگتنا انوری کو پڑتا تھا۔ ایک مرتبہ انوری کسی ایسی جگہ سے گذرا جہاں ایک شاعر انوری کے نام سے کسی کی ہجو پڑھ رہے تھے۔ انوری نے ان صاحب سے پوچھا یہ کس کا کلام ہے؟

"انوری کا" انہوں نے جواب دیا۔

"آپ کون ہیں" انوری نے پوچھا۔

"انوری" ان صاحب نے جواب دیا۔ انوری نے کہا

"شعر چرانے والے تو بہت دیکھے تھے شاعر چرانے والا آج دیکھا ہے۔

کبھی دلی اور لکھنؤ ادب اور ثقافت کا بڑا مرکز تھے۔ اب لاہور ہوگیا تھا۔ یوں علیگڈھ کی بھی بڑی اہمیت تھی۔ ایک کے بعد ایک، کئی نسلوں نے ادب اور شاعری پر اپنا اثر چھوڑا تھا مگر اس میں اجتہاد نہیں تھا بڑے اداروں میں انجمن ترقی اردو تھی۔ اس کوٹھی میں جہاں انجمن کا دفتر تھا وہاں کسی زمانے میں ڈاکٹر انصاری رہا کرتے تھے مگر یہ ادارہ بھی مردہ پرست کہلاتا تھا۔ نئے رجحانات کی طرف توجہ دینا تو دور کی بات انہیں قابل اعتنا بھی نہیں سمجھا۔ میں کبھی انجمن کے دفتر میں جاتا تھا۔ مجھے مولوی عبدالحق اور دتاتریہ کیفی دونوں سے نیاز حاصل تھا مگر میں جاتا تھا ملنے شاہد لطیف سے۔ انجمن جو اردو لغت تیار کر رہی تھی شاہد لطیف بھی اس پر کام کر رہے تھے۔ شاہد لطیف افسانہ نگار بھی تھے۔ ان کے افسانے ساقی میں چھپا کرتے تھے مگر زیادہ مشہور ہوئے عصمت چغتائی سے شادی کرنے کے بعد۔ شہرت کیا دھماکہ تھا ایک۔ عصمت، حسن عسکری اور منٹو کا شمار بڑے لکھنے والوں میں بھی تھا اور بدنام لکھنے والوں میں بھی۔ منٹو کی کالی شلوار اور بو شیا وغیرہ۔ حسن عسکری کی پھسلن اور عصمت چغتائی کا لحاف اور دوزخی بہت اچھے تخلیقی پارے بھی تھے اور عام روش سے ہٹے ہوئے۔ اس وقت اس طرح کی تخلیقات کو کیا ادب کا نام دیا گیا مگر بعد میں یہ نام ترقی پسندوں نے لے لیا۔ بعد کی ساری اشتراکی زاویہ سے لکھی ہوئی تخلیقات ترقی پسندوں کے نام سے موسوم ہوئیں۔

ان دنوں خاص طور پر پنجاب کے لکھنے والے اور قلمکار دلی آگئے تھے۔ کوئی فوج کے کسی شعبہ سے جڑا ہوا تھا کوئی ریڈیو سے متعلق تھا۔ چراغ حسن حسرت، حفیظ جالندھری، فیض فوج سے متعلق تھے۔ کوئی کرنل تھا کوئی برگیڈیر اور ن۔م۔راشد، میراجی، راجہ مہدی علی خاں شاعروں میں اور منٹو، اپندر ناتھ، کرشن چندر ادیبوں میں۔ فیض، میرڈر روڈ پر رہا کرتے تھے۔ حمیدہ عارف کے پڑوس میں۔ کبھی کبھی میں ان سے بھی ملنے

جایا کرتا تھا۔

انہیں دنوں راشد نے ریڈیو سے ایک مشاعرہ کیا جس میں جوش، احسان دانش اور اختر شیرانی بھی تھے اور میراجی، فیض اور راشد بھی۔ میں نے بھی اس مشاعرے میں شرکت کی تھی اور اپنی نظم "پگڈنڈی" پڑھی جو نام میں نے گنوائے ہیں ان کے علاوہ اور بھی شاعر تھے، شاید روش صدیقی بھی مگر اب میں بالکل یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا اور کون کون تھا۔ اس مشاعرے کے بعد میرا شمار بھی لوگ ابھرتے ہوئے شاعروں میں کرنے لگے تھے۔
کرشن چندر نے "نئے زاویے" کے نام سے کچھ نمبر نکالے تھے۔ ان مجموعوں میں میری نظمیں بھی تھیں۔

میراجی دلی آئے تو ان سے روز ہی ملاقات ہونے لگی جامع مسجد کے چوک سے چاندنی چوک آئیں تو سامنے کونے پر ایک سینما تھا۔ اس جگہ کو پتھر والا کنواں کہتے تھے۔ سینما سے ملا ہوا ریسٹوران تھا، اسپلینڈ اینڈ بار۔ وہاں ڈرافٹ بیر بہت اچھی ملتی تھی۔ چینی کے گلاس بلکہ مگ۔ ہم لوگ شام کو یہیں ملتے تھے۔ کبھی کبھی ان کے ساتھ الیس کے۔ پریم، محمد حسین اور راجکمار بھی ہوتے۔ یہ تینوں آل انڈیا ریڈیو پر ڈراموں میں کام کرتے تھے۔ محمد حسین بہت اچھا فنکار تھا۔ میراجی کی ریڈیو پر بہت پذیرائی نہیں ہوئی۔ شاید ن۔م۔ راشد ان سے خوش نہیں تھے۔ اس خفگی کا تعلق اس زمانے سے تھا جب میراجی ادبی دنیا میں کام کرتے تھے اور نظم کا حصہ ترتیب دیتے تھے۔ نثر کا حصہ مولانا صلاح الدین کے سپرد تھا۔ میرے پاس راشد کا ایک خط تھا جو میں نے سردار جعفری کو دیا تھا جو انہوں نے واپس نہیں کیا۔ وہ خط میراجی کے نام تھا۔ اور بہت شکایت آمیز تھا۔ سردار نے وہ خط گفتگو میں چھاپا بھی تھا۔ میراجی پینے کے بعد کبھی کبھی بے قابو ہو جاتے تھے۔ اس درجہ کہ انہیں تانگہ میں بٹھانا مشکل ہو جاتا تھا۔ جیسے ہی تانگہ چلنے لگتا تھا کود کر نیچے اتر آتے تھے۔ روز رات کو انہیں واپس بھیجنا ایک بڑا مسئلہ تھا۔ وہ کشن گنج میں اپنی بہن کے پاس رہا کرتے تھے۔ ایک دو بار میں ان کے یہاں گیا تھا۔ ریڈیو کے سٹاف میں نظامی نام کے ایک افسر تھے وہ میراجی کا بہت خیال رکھتے تھے اور انہیں پروگرام دیتے رہتے تھے۔

جب شاہد احمد دہلوی نے میرا پہلا نظموں کا مجموعہ چھاپنے کا ارادہ ظاہر کیا تو میں نے مجموعہ ترتیب دے کر ن۔م۔ راشد کو دکھایا۔ تقریباً ڈیڑھ سو کے قریب نظمیں تھیں۔ انہوں نے کچھ نظمیں نکال دیں۔ اس کے بعد میں نے راشد کی منتخب کی ہوئی نظمیں میراجی کو دکھائیں۔ کچھ انہوں نے نکال دیں۔ سو ڈیڑھ سو نظموں میں تیئیس ۲۳ بچیں۔ "گرداب" کے نام سے سنہ ۴۳ء میں پہلی کتاب چھپی۔ جو نظمیں مجموعہ میں شامل نہیں ہوئی تھیں وہ ایک دوست نے لیں ان سے کوئی صاحبزادی لے گئیں جن کے بارے میں سنا تقسیم ملک کے بعد گھر پہ

حملہ کرنے والے فسادیوں سے لڑتی ہوئی ماری گئی' میں بھی دلی میں نہیں تھا۔ ریڈیو سے قطع تعلق ہونے کے بعد علیگڑھ مسلم یونیورسٹی' ایم۔ اے کرنے چلا گیا۔ وہاں سے حیدر آباد اور حیدر آباد سے بمبئی ہوتا ہوا پونا اور شالیمار فلم کمپنی سے متعلق ہو گیا۔

ریڈیو پر میرے کاموں میں گیت وغیت لکھنے کے علاوہ ترجمہ کا کام بھی تھا۔ ریڈیو کا ایک معلوماتی پرچہ "پسند" چھپتا تھا۔ اس میں ریڈیو پر ہونے والے پروگراموں کی تفصیل ہوتی تھی۔ اسی کا اردو ترجمہ "آواز" کے نام سے چھپتا تھا۔ ایک بار ترجمہ کرتے وقت مجھ سے ایک نام چھوٹ گیا۔ پرچہ اسی غلطی کے ساتھ چھپ گیا۔ اڈوانی سٹیشن ڈائریکٹر تھے۔ انہوں نے مجھے بلایا اور کہا اس غلطی کے لئے تم پر تیس روپے جرمانہ کیا جاتا ہے۔ میں نے تیس نہیں پندرہ۔

"پندرہ کیوں"' انہوں نے پوچھا۔

میں نے کہا۔ "ن۔ م۔ راشد اس شعبہ کے صدر ہیں۔ انہوں نے کیوں نظر انداز کیا۔ ترجمہ انہیں پڑھنا چاہئے تھا۔ آدھی ذمہ داری ان کی ہے"' میں نے یہ بات ایسے ہی مذاق میں کہی تھی مگر راشد نے اس بات کا برا مانا اگلے روز جو میں دفتر پہنچا دیکھا میری میز پر ایک نوٹس رکھا ہے لکھا تھا "تمہیں فوری طور پر برطرف کیا جاتا ہے" مجھے وہ نوٹس پڑھ کر رنج ہوا مگر میں نے اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دی اس ملازمت میں تمہارا کوئی مستقبل نہیں تھا مستقبل تو انہیں لوگوں کا روشن ہوتا ہے جن کے پاس بڑے وسیلے ہوں یا بڑی ذہنی استعداد اور ڈگریاں ہوں محض بی۔ اے۔ پاس آدمی کا کیا مستقبل۔ حفیظ جالندھری ان دنوں دلی ہی میں تھے۔ میں نے اور تو کسی سے نہیں کہا ان سے کام کے بارے میں ذکر کیا مگر انہیں میرے ساتھ خلوص کی کوئی وجہ نہیں تھی۔ بات رفع دفع ہو گئی۔ دراصل اس صورتِ حال میں قصور میرا اپنا بھی تھا۔ میں کرنا کیا چاہتا ہوں اس کا کوئی واضح تصور میرے ذہن میں نہیں تھا۔ انہیں دنوں لاہور میں حلقۂ ارباب ذوق کا جلسہ نکل آیا۔ میراجی کی خواہش تھی اس میں شرکت کروں اور میں چلا گیا۔ الطاف گوہر کے یہاں ٹھہرا۔ الطاف گوہر سے میری پرانی پہچان تھی۔ کالجوں اور یونیورسٹیوں کے سالانہ تقریری مقابلوں میں لاہور سے آیا کرتے تھے میں اینگلو عربک کالج اور بعد میں علیگڑھ یونیورسٹی سے جایا کرتا تھا۔ دلی' علیگڑھ' لکھنؤ' میرٹھ' کانپور...... بہت سی جگہ ملاقات ہوئی تھی۔ لاہور گیا تو بزرگوں میں صوفی غلام مصطفٰے تبسم سے ملا اور نئے لکھنے والوں میں یوسف ظفر' قیوم نظر' احمد ندیم قاسمی' ضیا جالندھری' حمید نسیم' اور بہت سے لکھنے والوں سے ملاقات

ہوئی۔ حمید نسیم کو بھی میں پہلے سے جانتا تھا۔ وہ بھی لاہور سے تقریری مقابلوں میں آیا کرتے تھے۔

حلقہ ارباب ذوق کے روح رواں اور بانی میرا جی تھے۔ بہت سے لوگوں کا خیال تھا ارباب ذوق کا حلقہ ترقی پسند مصنفین کے حلقہ کی ضد تھا مگر ایسا نہیں تھا۔ بنیادی فرق زاویۂ نگاہ کا تھا۔ ترقی پسند حلقہ کی نظر میں وہ تحریریں معتبر نہیں تھیں یا اہمیت نہیں رکھتی تھیں جو اشتراکی زاویہ کے تحت نہ لکھی گئی ہوں یا ان پر اشتراکی زاویہ حاوی نہ ہو۔ ادبی زاویۂ نگاہ سے ان کی قدر و قیمت چاہے کچھ ہو چاہے نہ ہو۔ وہ کتنا اشتراکی تھا اور کتنی نعرہ بازی تھی میں اس بارے میں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ حلقہ ارباب ذوق کی نظر میں وہ تحریریں اچھی تھیں جو ادبی اعتبار سے معیار پر پوری اتریں زاویۂ نگاہ چاہے جو بھی ہو۔ اس حلقہ کے لکھنے والوں کا خیال تھا اگر تخلیق ادبی معیار پر پوری اترتی ہے تو وہ منفی اور انسان دشمن نہیں ہوگی اور مثبت چیز ہر اعتبار سے ترقی پسند ہوتی ہے۔ میں نے پچھلے صفحوں میں کہیں ذکر کیا ہے کہ ترقی پسندی خود اپنی شکلیں بدلتی رہی ہے۔ آغاز میں ترقی پسندی کا اطلاق ان تحریروں پر ہوتا تھا جن میں کھلا پن ہو اور جو انسانی زندگی کے ان گوشوں کو بے نقاب کرے جن پر لکھنا عیب میں شمار کیا جاتا ہے۔

لاہور سے واپس آکر چچا کے یہاں نیاریوں کے محلہ میں گیا تو گھر سے آنے والی خبروں میں اتنی تبدیلی پائی کہ ظہور اب ہمارے یہاں بہت نہیں آتا بلکہ سلمہ وہاں جانے لگی ہیں اور اس کی ماں اور بہنوں کے یہاں گھنٹوں بیٹھتی ہے مگر میں گھر نہیں گیا ایم۔ اے۔ کے لئے علیگڈھ یونیورسٹی چلا گیا۔

جب داخلہ کے لئے علیگڈھ پہنچا دیر تو ہو گئی تھی مگر داخلہ مل گیا اچھے ہوسٹل میں جگہ نہیں ملی ہوسٹل سے کافی فاصلہ پر ایک اینکسی تھی اس میں جگہ ملی۔ ایم۔ اے۔ کے ساتھ میں نے سوچا قانون بھی پڑھ لوں اور میں نے "قانون" کی جماعت میں بھی داخلہ لے لیا۔ یہ جماعتیں شام کو ہوتی تھیں۔ علیگڈھ میں داخلہ کے آس پاس کا زمانہ بارشوں کا ہوتا ہے۔ میں بھیگتا ہوا جاتا اور آتا تھا۔ چھتری رکھنے سے الجھن ہوتی تھی چھتری لگا کر پڑھنے جاؤ تو ایسا لگتا ہے کلرکی کرنے کسی دفتر میں جا رہے ہیں۔ کچھ دن تو میں قانون پڑھنے لگا مگر یہ گاڑی کھنچی نہیں۔ قانون چھوڑ دیا۔ سب سے بڑا سبب وہ راستہ تھا جو طے کر کے جانا پڑتا تھا۔ راستہ میں اتنی لمبی لمبی گھاس ہوتی تھی اس میں پاؤں رکھتے ڈر لگتا تھا۔ ڈر سانپ کا تھا۔

سانپ میرے لئے ہمیشہ ایک "فوبیا" بنا رہا ہے۔ شاید اس کا سبب میری ماں کا خواب ہو۔ انہوں نے ایک دفعہ مجھے بتایا میرے پیدا ہونے سے پہلے انہوں نے ایک خواب دیکھا تھا خواب یہ تھا کہ

وہ اپنی گود میں ایک سانپ کھلا رہی ہیں۔ میں وہ خواب سن کر بہت انگیخت ہوا تھا۔ سانپ سے میری کہیں نہ کہیں مڈبھیڑ ہوتی ہی رہی تھی۔ ہم جب بیگمہ مدرسہ میں تھے اماں ایک بار ہڑبڑا کر اٹھیں۔ اپنے سینے پر کچھ چلتا ہوا محسوس ہوا۔ انہوں نے ہاتھ مار کر ہٹا دیا۔ لالٹین جلا کر دیکھا ایک سپنولیا تھا۔ ہم ایک بار دہیں بیگمہ مدرسہ میں، چولھے کے پاس بیٹھے تھے۔ دیوار سے ایک دم ایک بڑا سا سانپ نکلا اور تیزی سے میری ران پر سے رینگتا ہوا نکل گیا۔ بیگمہ بستی میں جب ہم تھے میں اکثر ننگے پاؤں گھومتا تھا۔ ایک روز ایک کھیت میں ایک کھڈے میں پاؤں پھسل گیا۔ اس میں ایک سانپ تھا۔ میں جب چچا کے یہاں دلّی میں تھا۔ اوپر مسجد کے کمرے میں جانے کہاں سے ایک سانپ آگیا اور میرے اوپر سے رینگتا ہوا نکل گیا۔ اپنی شادی کے دو دن بعد جب میں اپنی سسرال گیا وہاں لڑکیاں چیختی ہوئی گھر سے باہر بھاگیں۔ اندر دو سانپ لڑ رہے تھے۔ گھر میں ایک نیزہ تھا۔ میں نے ایک سانپ تو مار دیا دوسرا بھاگ گیا۔ میں نے رات کو مچھلی پکڑنے کے کانٹے میں ایک مینڈک پکڑ کر اس میں پھنسا دیا۔ صبح اٹھے تو دیکھا دوسرا سانپ کانٹے میں پھنسا ہوا تھا۔ دیہات کے گھروں میں ایسا ہوتا ہے چوہے پکڑنے کے لئے سانپ گھروں میں گھس آتے ہیں۔ میری والدہ بڑی توہم پرست تھیں۔ آسیب اور جنوں پر انہیں بڑا یقین تھا۔ وہ کہتی تھیں انہوں نے جنوں سے باتیں بھی کی ہیں۔ وہ بڑی دلیر تھیں اور نازک سے نازک صورتِ حال میں بھی نہیں گھبراتی تھیں۔ انہوں نے ایک دفعہ مجھ سے کہا سانپ کے اوپر میرا سایہ پڑ جائیگا تو وہ اندھا ہو جائیگا۔ میں پہلوٹھی کا لڑکا ہوں۔ میں نے شعوری طور پر کوشش کی کہ سمجھوں یہ سانپ کیا ہے اور کس چیز کا علامیہ ہے۔ خواب کی تعبیر بتانے والوں کے نزدیک سانپ درازیٔ عمر کی علامت ہے۔ کہتے ہیں سانپ کی عمر بہت لمبی ہوتی ہے اور کچھ کے نزدیک جنس کا علامیہ ہے۔ جن دنوں میں پونا میں تھا یہ سانپ مجھ پر بہت حاوی ہو گیا تھا ایک روز میں اتنا عاجز آگیا سامنے مہاراشٹرا کلب کے لان میں بہت لمبی لمبی گھاس کھڑی تھی۔ اس میں ننگے پاؤں گھس گیا اور بہت دیر تک گھومتا رہا اور دل میں سانپ سے مخاطب ہوتا رہا۔ کاٹنا ہے تو کاٹ۔

ایک مرتبہ وہیں......... لان کے پاس ایک "شیر" سے بھی ملاقات ہوئی۔ ایک شام میں گھر سے باہر نکلا تو دیکھا سڑک کنارے ایک لمبا تڑنگا آدمی پڑا ہے۔ وہ سائیکل سے گر گیا تھا اور سڑک پر لگے ہوئے پتھر سے ٹکرا کر اس کا سر پھٹ گیا تھا اور بری طرح لہولہان تھا۔ میں قریب گیا اور پوچھا "کون ہو تم"

"میں واگ رہے" اس نے مراٹھی میں جواب دیا۔

میں نے دیکھا وہ نشہ میں دھت ہے۔ اٹھ بھی نہیں سکتا کچھ سٹوڈیو کے لڑکے میرے پاس آئے ہوئے تھے میں نے ان سے کہہ کر اسے سرکاری اسپتال بھجوا دیا اور سائیکل اٹھا کر گھر میں رکھ لی کچھ دنوں بعد اس کے رشتہ دار وہ سائیکل لینے آئے۔

"وہ شیر کیسا ہے"؟ میں نے پوچھا۔

وہ ہنسنے لگے اور سائیکل لے کر چلے گئے۔

ذکر علیگڑھ یونیورسٹی کا ہو رہا تھا اور میں اپنی جھونک میں کئی سال آگے نکل گیا۔ کچھ دن بعد مجھے مارِسن کورٹ میں جگہ مل گئی اور میں اینیکسی چھوڑ کر مارِسن کورٹ میں آگیا آغاز میں اس ہوسٹل کو غالباً کچھ پارک کہا کرتے تھے۔ یہ بہت پرانا ہوسٹل تھا باقی جیسے ایس۔ ایس۔ عثمانیہ، آفتاب ہال وغیرہ اس کے بعد کے تھے۔ علیگڑھ میں پذیرائی کا سبب رشید احمد صدیقی تھے۔ وہ میرے بڑے مہربان تھے۔ ان سے پہلی ملاقات یونیورسٹی کے سالانہ تقریری مقابلہ کے وقت ہوئی۔ میں عربک کالج سے، جو بعد میں دلی کالج کے نام سے جانا گیا، اس مقابلہ میں حصہ لینے گیا تھا۔ جتنے اس طرح کے تقریری مقابلے ہوتے ہیں۔ اس میں عام جلسے بھی شامل ہیں، ان کی نفسیات یہ ہے کہ بولنے والے کو ایک ایسا آہنگ اور فضا پیدا کرنی پڑتی ہے کہ سننے والے کا دھیان ادھر نہ جائے۔ ایک طرح کی بے معنی لفاظی جلسوں کی جان ہوتی ہے۔ اس یونیورسٹی کے جلسے کا موضوع اقبال کا شعر تھا شعر کیا تھا اب میرے ذہن سے نکل گیا ہے۔ علیگڑھ کے ان جلسوں کا ماحول بڑا صبر آزما اور حوصلہ شکن ہوتا ہے۔ لڑکے ایسے ایسے جملے کستے ہیں بولنے والا حواس باختہ ہو جاتا ہے۔ علیگڑھ میں پڑھنے والے لڑکوں میں ویسے بھی ایک۔ ایسی تیزی ہوتی ہے جو دوسری یونیورسٹیوں کے لڑکوں میں نہیں ہوتی۔ رشید احمد صدیقی کہا کرتے تھے جب میں کسی ذہین لڑکے سے ملتا ہوں اور پوچھتا ہوں کبھی علیگڑھ میں رہے ہو اور وہ کہتا ہے "نہیں" تو میں کہتا ہوں ہائے کیسی کمی رہ گئی۔ مختصر یہ کہ جب میرے بولنے کی باری آئی تو میں نے اقبال کے وسیلہ سے بے مطلب ہی فلسفیوں کے نام گنوانے شروع کر دئے۔ میرا ایک مضمون فلسفہ بھی تھا۔ جیسے ہی لڑکے خاموش ہوئے میں نے مائیکروفون ہٹا کر بولنا شروع کر دیا۔ اس واقعے کو میں اپنی طالب علمی کے زمانے کا ایک کارِ نمایاں شمار کرتا ہوں۔ ایسا سناٹا کہ پن بھی گر جائے تو آواز آئے۔ رشید صاحب جج تھے۔ انہوں نے مجھے پہلا انعام دیا۔ میں ٹرافی بھی لایا کالج کے لئے۔

علیگڑھ یونیورسٹی میں داخلہ لینے گیا تو بھی پہلے ان ہی سے ملا۔ جب میں علیگڑھ گیا ہوں "گرداب" چھپ چکی تھی ۱۹۴۲ء میں ادارۂ ساقی نے چھاپی تھی۔ "گرداب" کی نظموں کو سب نے پسند کیا تھا۔ ریڈیو سے نکلنے

والے پرچے "آواز" میں فراقؔ نے اس پر تبصرہ کیا تھا۔

"ایسا معلوم ہوتا ہے شاعر ناگ پھنی نگل گیا ہے"

یہ فراقؔ کا ردِ عمل تھا اس شاعری کے متعلق "گرداب" کے حقوق میں نے شاہد احمد دہلوی کو دیدئے تھے۔ ڈیڑھ سو روپیہ میں۔ اردو کے شعبہ میں اساتذہ میں رشید صاحب کے علاوہ آل احمد سرور تھے۔ ظہیر صاحب تھے اور ابواللیث صدیقی۔ رشید صاحب تنقید پڑھاتے تھے۔ ان کی باتیں اور جملے اکثر لطیفہ بن جاتے تھے۔

"رشید صاحب صحیح تنقید کیا ہے"؟ ایک بار میں نے پوچھا۔

"حضرت دو اور دو کتنے ہوتے ہیں؟"

"چار" میں نے جواب دیا۔

"اگر کوئی پانچ کہدے تو کہئے قریب قریب ٹھیک ہے"

ان کا جواب تھا۔ ایک بار میں نے ایک اور موقعہ پر پوچھا۔

"تنقید کرتے وقت کس بات کا خیال رکھنا چاہیئے"

"شرافت کا" ان کا جواب تھا۔

سرور صاحب کے لکچر میں مزہ آتا تھا مگر ظہیر صاحب بہت سوجھ بوجھ کے استاد نہیں تھے ان کے بارے میں لڑکوں نے ایک لطیفہ مشہور کر رکھا تھا۔ اس لطیفہ یا واقعہ میں صداقت کتنی تھی وہ میں نہیں کہہ سکتا واقعہ نقل کر دیتا ہوں۔ مشہور تھا کہ انہوں نے اپنی پی۔ ایچ ڈی۔ کے لئے جو مقالہ یا تھیسس لکھا تھا وہ بکری کھا گئی تھی۔ مقالہ کہاں رکھا تھا اور بکری کیسے آگئی تھی اس کی کوئی تفصیل نہیں تھی مگر وہ پی۔ ایچ۔ ڈی۔ نہیں کر سکے تھے۔ اب کلاس میں کبھی کبھی یہ ہوتا تھا کوئی لڑکا شرارتاً بکری کی آواز نکالتا تھا۔ ظہیر صاحب پوچھتے یہ بکری کہاں سے آگئی اور کوئی لڑکا جواب دیتا تھا۔

"سر یہ وہ بکری ہے جو تھیسس کھا گئی تھی"

کبھی کبھی یہ جواب لڑکے "یک زبان" ہو کر دیتے تھے۔ سوجھ بوجھ کا لفظ میں نے ان کے لئے اس لئے استعمال کیا کہ ایک بار انہوں نے مجھ سے پوچھا "رنگِ افق پر جھولنا" کیا ہوتا ہے۔ اس جملے کا پس منظر میری نظم "پگڈنڈی" تھی۔ اس کا ایک مصرع ہے۔

؎ "جیسے یونہی بڑھتے بڑھتے رنگ افق پر جا جھولیگی"

میں نے جواب دیا "کبھی فرصت سے بیٹھینگے تو عرض کرونگا"۔ مگر ابواللیث صدیقی صاحب کے ساتھ جو واقعہ پیش
آیا اس کی وجہ میں کبھی نہیں سمجھ پایا۔ اس میں میرا جواب تو ٹھیک تھا مگر ان کے سوال کا کوئی سر پیر نہیں تھا۔ وہ
استاد تھے میں طالب علم میری ہدایت کے لئے کچھ کہتے تو سمجھ میں آنے والی بات تھی مگر مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے
ان کا رویہ معاندانہ ہے۔ مجھ سے مخاطب ہو کر بولے:

"کیا تمہاری شاعری کو کلاسیکی شاعری کہا جا سکتا ہے"؟

انہوں نے میری شاعری کے بارے میں کبھی کوئی بات نہیں کی تھی۔ نہ ان کے میرے درمیان اس موضوع پر کوئی
تبادلۂ خیال ہوا تھا میں نے ایک طالب علم کی طرح ان سے کہا۔

"ابواللیث صاحب میرے جواب سے پہلے کیا یہ جان لینا ضروری نہیں کہ کلاسیکی شاعری کیا ہوتی
ہے اور اس کی تعریف کیا ہے"؟

"جیسے فاؤسٹ" انہوں نے جواب دیا۔

"تعریف نہیں یہ تو مثال ہے" میں نے جواب دیا۔

انہوں نے برجستہ کہا "میرا مطلب ہے.... جیسے ڈیوائن کامیڈی"

"یہ دوسری مثال ہے تعریف پھر نہیں ہوئی" میں نے کہا۔

اس مرتبہ انہوں نے دونوں ہاتھوں کی پہلی انگلیوں کو ملا کر ہوا میں نصف دائرہ بنایا۔ یہ کہتے ہوئے

"کلاسیکی شاعری سے میری یہ مراد ہے"

"یہ نصف دائرہ ہے" میں نے کہا تعریف پھر نہیں ہوئی"

اس مرتبہ انہوں نے جواب میں اپنی ان ہی انگلیوں سے خلا میں پورا دائرہ بنا دیا۔ میں بھی اڑا رہا۔

"یہ پورا دائرہ ہے۔ تعریف بتائیے کیا ہے"؟

انہوں نے جواب میں اپنی کاپیاں اٹھائیں اور کلاس چھوڑ کر چلے گئے۔ اس کے بعد سے آج تک ان سے ملاقات
نہیں ہوئی۔ پچھلی بار جب کراچی گیا تھا ڈاکٹر جمیل اختر نے مجھے یونیورسٹی میں مدعو کیا تھا۔ لیث صاحب آج کل
وہاں پڑھاتے ہیں۔ سوچا تھا وہ مل گئے تو پوچھونگا "اب تو کلاسیکی شاعری کی تعریف بتا دیجئے۔ مگر وہ اس روز
یونیورسٹی آئے نہیں تھے۔

رشید صاحب کو اس واقعہ کا علم ہوا تو انہوں نے مجھ سے کہا آپ کی حاضری لگ جایا کریگی پڑھائی

کمرہ پر کیجئے۔ کتابیں لائبریری سے لے لیا کیجئے۔ یہ رشید صاحب مجھ پر بہت مہربان تھے۔ کئی بار اشارتاً کہہ چکے تھے: ایم۔
اے۔ کر لینے کے بعد مجھے وہ یونیورسٹی ہی میں لے لینگے اور اپنے مستقبل کی طرف سے میں ایک حد تک بے فکر ہوگیا تھا مگر
اچانک ایک واقعہ ایسا ہوا کہ میں بددل ہوگیا۔ بیگم راس مسعود علیگڈھ آئی ہوئی تھیں اور نواب چھتاری کے یہاں
قیام تھا۔ ایک روز رشید صاحب نے کہا بیگم راس مسعود ملنا چاہتی ہیں جاؤ مل آؤ۔ میں چلا گیا۔ بیگم صاحبہ بہت دیر
تک باتیں کرتی رہیں۔ میں ایک بار پہلے بھی ان سے علیگڈھ ہی میں مل چکا تھا۔ چلتے وقت انہوں نے مجھے پچاس روپے
دیئے۔ مجھے یقین تھا رشید صاحب نے میرے بارے میں ان سے کچھ کہا ہوگا۔ انہوں نے تو خوش نیتی سے کہا ہوگا مگر
اس واقعہ کے بعد میں علیگڈھ سے بددل ہوگیا۔ یہ واقعہ تو صرف محرک تھا بددلی کا سبب میرے حالات تھے۔

سلطانہ سے ملنے کے لئے ہر تھوڑے تھوڑے دن بعد دلی تو جانا ہی تھا مگر اس میں مالی حالات کو بھی دخل
تھا اور شاہد صاحب اس مشکل میں کام آتے تھے۔ اس کے علاوہ میں کچھ ایسا بھی سوچنے لگا تھا کہ درس و تدریس
کا پیشہ تحقیقی کام کرنے والوں کے لئے ٹھیک ہے تخلیقی کام کرنے والوں کے لئے بندش ہو جاتی ہے۔ وہی سبق بڑھاتے
پڑھاتے اور ایک ہی بات کو ہر جماعت کے ساتھ دہراتے دہراتے ذہن محصور ہو کر رہ جاتا ہے۔

علیگڈھ کی زندگی ویسے کچھ بری نہیں تھی۔ دوپہر کا کھانا ہم کئی دوست مل کر کھاتے۔ وکی میرے ایک ہم
جماعت تھے۔ کانپور کے رہنے والے۔ وہ مشتاق یوسفی آغا، ایک بلوچستان کا لڑکا اور ایک دو اور —— ہم سب
اپنا اپنا کھانا عثمانیہ میں منگا لیتے تھے اور مل جل کر کھا لیتے تھے۔ ساتھ تھوڑی گپ بھی ہو جاتی تھی۔ شام کا کھانا اطہر
پرویز اور صدیقہ بیگم کے ساتھ کھاتا تھا۔ میں اکثر شام کو وہیں چلا جاتا تھا۔ اس وقت وہ عثمانی کے نام سے جانے
جاتے تھے میرے آنے کے بعد اپنے کو اطہر پرویز لکھنے لگے تھے۔ موریس کورٹ میں میرے ساتھ سلیگوری کے
ایک صاحب رہتے تھے۔ بہت مزیدار آدمی تھے۔ چائے کا بہت شوق تھا مگر ان کے پاس کچھ نہیں تھا۔ اکثر
اگر پوچھتے تھے:

"پارٹنر چائے پیوگے"؟

میں آمادگی ظاہر کرتا تھا تو پھر جاتے تھے اور کہیں سے کوئلہ، کہیں سے دودھ شکر اور کہیں سے انگیٹھی اور چائے کی
پتی لے کر آتے تھے اور چائے بنا کر خود بھی مزے سے پیتے تھے اور پلاتے تھے۔ اس چائے میں جو مزہ ہوتا تھا وہ
آج کی چائے میں نہیں ہوتا۔ انہیں دنوں ایک بار مجھے روپے کی سخت ضرورت ہوئی۔ دوستوں سے مانگنا میں
بالکل اچھا نہیں سمجھتا تھا۔ بہت دیر سوچتا رہا کیا کروں پھر ایک ترکیب سمجھ میں آگئی۔ جتنی ٹرافیاں اور کپ مجھ

یں ملے تھے سب اکٹھا کرکے لے گیا اور ایک صراف کی دکان پر لے جاکر بیچ دیئے ابھی پیسے لے ہی رہا تھا
ہ ے میرے ایک ہم جماعت بڑھ کر آگے آئے اور وہ سارے انعامات صراف سے لے لیے۔ ان کا نام نبی حیدر
بگڑ کر کہنے لگے یہ کیا کر رہے ہو چلو کیا چاہیے میں دونگا۔ جانے کیسے انہیں پتہ چل گیا تھا میں چیزیں لیکر
یں گیا ہوں۔ ایک دوست میرے مستنصر زیدی تھے۔ وہ بھی میرے ساتھ ہی پڑھتے تھے۔ پڑھتے کم تھے شکار
یادہ رہتے تھے۔ احمد عباس کے خاندان سے تھے۔ ان کی بہن صابرہ، ساجدہ اور زاہدہ زیدی بھی علیگڑھ
ں تھیں۔ مستنصر تو اب حیات نہیں مگر ان کی ساری بہنوں سے آج بھی ویسے ہی مراسم ہیں۔ صابرہ بھی اللہ کو
ں ہو گئی ہیں۔ ساجدہ زاہدہ علیگڈھ میں ہیں۔

ایم۔ اے۔ کا پہلا سال پورا کرتے کرتے ۱۹۴۵ء آگیا۔ نتیجہ آیا تو معلوم ہوا میرے نمبر بہت آئے ہیں۔ اول
ول۔ بڑا سکون ہوا۔ انہیں دنوں حیدرآباد میں ایک ادبی کانفرس منعقد ہو رہی تھی اور آل احمد سرور کے ساتھ
ہی کچھ اساتذہ جا رہے تھے۔ سرور صاحب نے کہا لڑکوں کی طرف سے تم چلو اور اس میں شرکت کے لیے حیدرآباد
ا گیا۔

سواں باب

۱۹۴۵ء کی حیدرآباد اردو کانفرنس بہت بڑے پیمانے پر ہوئی۔ اس پر ترقی پسندوں کا غلبہ تھا۔ غالباً اس کے محرک ہی وہ تھے۔ کانفرس میں کیا کیا قراردادیں
ں ہوئیں اور ان پر کتنا عمل ہوا اس کا ذکر میں یہاں نہیں کرنا چاہتا۔ وہ سب اس وقت میرے حافظہ میں بھی
ہیں صرف ایک تجویز کا ذکر کرنا چاہتا ہوں اور وہ حلقۂ ارباب ذوق کے خلاف تھی۔ حلقہ کے بانی اور روحِ
واں میراجی تھے۔

اس وقت کے لکھنے والوں کے دو بڑے گروہ بن گئے تھے یا بنا دیئے گئے تھے۔ ایک حلقہ ارباب
وق سے متعلق تھا اور دوسرا ترقی پسند کہلاتا تھا۔ ترقی پسند لکھنے والے اشتراکی تحریک سے جڑے ہوئے تھے
ن میں کتنے واقعی اشتراکی تصور حیات کے قائل تھے اور کتنوں نے محض وہ لبادہ اوڑھ لیا تھا میں اس
بحث میں بھی نہیں پڑنا چاہتا صرف ان کے بنیادی فرق کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ ترقی پسندی کے
ذیل میں وہ تحریریں آتی تھیں جو اشتراکی زاویہ سے لکھی گئی ہو یا کم سے کم، اشتراکی نعرہ ضرور ہو۔ اس گروہ
کے لوگ یا لکھنے والے عوام کے واقعی کتنے فلاح چاہنے والے تھے اس بارے میں بھی کچھ نہیں کہونگا۔ حلقۂ
ارباب ذوق کے پاس ایسا کوئی نعرہ نہیں تھا۔ ان کا کہنا صرف اتنا تھا کہ ہر ادبی تخلیق کو پہلے ادبی ہونا چاہیئے

ے ادب کے ذیل میں آتی ہو۔ اس میں کوئی نعرہ ہے یا نہیں وہ ثانوی بات ہے۔ اپنے اسی رویہ کے تحت پسندوں نے حلقہ سے متعلق لکھنے والوں کو کبھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھا بلکہ اس ۱۹۴۲ء کی کانفرنس میں انہیں ت پسند اور زوال پرست کہا۔ اس کے برعکس حلقۂ ارباب ذوق نے کبھی ایسا نہیں کیا۔ اردو شاعری کا انتخاب ہر سال ایک مجموعہ شائع کرتے تھے اس میں جوش کی نظمیں بھی انتخاب میں ہوتی تھیں اور شاد عارفی کی بھی۔ یں کبھی غلطی سے بھی ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی تخصیص نہیں برتی گئی۔

ترقی پسندوں کے اس رویہ کا سبب غالباً وہ خوف تھا جس کا شکار وہ برسوں تک رہے اور تھوڑے ت آج بھی ہیں۔ وہ ادب میں اپنی اجارہ داری چاہتے تھے۔ ان کی مہر تصدیق کے بغیر کسی تخلیق کو قبولِ عام ل نہ ہو۔ مگر ایسا نہیں ہو سکا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جتنے اچھے اور معتبر لکھنے والے تھے وہ ترقی پسند حلقہ سے باہر ہو گئے سرے اور تیسرے درجہ کے لکھنے والے ترقی پسندی کے نعرے سے جڑے رہے اور انجام کار ان کا زور بھی ختم ہو گیا رترقی پسند تحریک کا وقار بھی۔

دوسری وجہ وقار اور اعتبار ختم ہونے کی یہ بھی تھی کہ وہ ادیب جو خود کو ترقی پسند کہتے تھے انہوں نے ب میں دیانت داری سے کام نہیں لیا۔ اور اشتراکی مواد کو اپنی ذات کی توسیع اور اپنی شہرت کے لئے استعمال یا اور تیسری بڑی وجہ اس تحریک کے بے جان ہونے کی یہ تھی کہ جہاں ترقی پسندوں نے بڑے لکھنے والوں کو نظر نداز کیا تھا وہاں اپنی تعداد بڑھانے کے لئے ان کو بھی سراہنا شروع کر دیا تھا جو نثر میں اچھی صحافت کے معیار ر بھی نہیں آتے تھے اور شاعری میں "موزوں گو" سے زیادہ انہیں اور کچھ نہیں کہا جا سکتا تھا۔ ادبیت میں دبیت کم تھی روس کی عمارتوں اور روس کے لیڈروں کی مدح خوانی زیادہ۔ روس کے ادیبوں اور شاعروں کے علاوہ روسی باہر کے لکھنے والوں کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے تھے صرف اپنا آلۂ کار بناتے تھے۔ اپنے شاعروں کو سنوارتے تھے باہر سے آنیوالوں کو صرف ووڈکا پلاتے تھے اور خوب مہمان نوازی کرتے تھے۔

۱۹۶۷ء میں جو افریقی ایشیائی ادیبوں کی کانفرنس بیروت میں ہوئی تھی اس میں ملک راج آنند، امرت رائے، بچن، اور سجاد ظہیر کے ساتھ میں بھی تھا۔ وہاں روسی مندوبین دوسروں کے ساتھ برابر کا سلوک نہیں کرتے تھے۔ وہ کرسیاں جو انہوں نے اپنے لئے وقف کر لی تھیں ان پر کسی اور کو نہیں بیٹھنے دیتے تھے۔ کوئی بیٹھ جائے تو اٹھا دیتے تھے۔ وہاں تو شاعری بھی نہیں سنی گئی۔ اوڈتوشینکو کے علاوہ اور کسی نے نہیں پڑھا یا پڑھوایا گیا۔ اس کی نظمیں عربی اور انگریزی میں ترجمہ کر کے بانٹ دی جاتی تھیں۔ پھر وہ انہیں اپنی زبان یعنی روسی میں سناتا تھا

مجھے اپنے ساتھیوں کا رویہ بھی وہاں قابل ستائش نہیں لگا۔

اس کانفرنس کا بڑا مقصد یہ تھا کہ فلسطینیوں کی حمایت میں کچھ کیا جائے۔ اس لئے ہمیں بیروت دکھانے کے بعد دمشق لے جایا گیا اور ان فلسطینی مہاجروں کے کیمپ دکھائے جو ملک بدری کی زندگی گذار رہے تھے اس کے علاوہ جلسہ کی کارروائی میں یہ بھی شامل تھا کہ ہر ملک سے آنیوالے نمائندے اپنے اپنے ملک کے ادب کی رپورٹ پیش کریں جس سے اندازہ ہو سکے اس کا ادبی رجحان کیا ہے۔ اس کا سارا بوجھ ملک راج اور سجاد ظہیر نے امرت رائے پچن پر رکھ دیا۔ نتیجہ یہ ہوا نہ ہمارے ملک کے ادب کا بھرپور جائزہ لیا گیا اور نہ فلسطینیوں اور عربوں کی حمایت میں کچھ کہا گیا جتنے ملکوں کے نمائندے آئے تھے وہ ہندوستان کی طرف سے مایوس بھی ہوئے اور بدظن بھی۔ خاص طور پر فلسطین اور عرب ممالک کے لوگ۔

ہم وہاں فی نیشیا ہوٹل میں ٹھہرے ہوئے تھے۔ اندازہ تو سب ہی کو ہو گیا تھا کہ کانفرنس میں ہندوستان والوں کے رویہ کو نہیں سراہا گیا۔ واپس ہوٹل میں آکر سب اکٹھے ہوئے اور جائزہ لینے لگے کہ ہم نے کہاں غلطی کی اور کیا غلطی کی سب کچھ نہ کچھ کہتے رہے۔ بنّے بھائی نے مجھ سے پوچھا تم کیوں چپ ہو کچھ بولو۔ میں نے کہا بنّے بھائی ملک کی نمائندگی کے وقت نظریہ کا خیال رکھا جائیگا تو یہی ہوگا نہ ملک کا بھلا ہوگا نہ نظریہ کا۔

"کیا مطلب ہے تمہارا؟"

میں نے کہا پچن تو خیر ہندی کے آدمی ہیں اردو کے تمام موجودہ رجحانات سے واقف نہ ہونا کوئی ایسی بات نہیں مگر آپ تو اردو کے آدمی ہیں مگر اشتراکی ادیبوں شاعروں کے علاوہ آپ کسی کا ذکر کرنا پسند نہیں کرتے۔ ایسا نہیں کہ آپ منٹو، بیدی، راشد، میراجی وغیرہ سے واقف نہیں مگر جب ان کا نام لینے یا نہ لینے کو آپ اصول بنا لینگے تو ادب کی نمائندگی کیسے کریں گے؟ جن ادیبوں کا ذکر آپ کرتے ہیں وہ واجبی واجبی ہیں۔ ہندوستان کی پوری تصویریں آپکے ذہن میں صاف نہیں تو آپ پیش کیا کرینگے؟ میری باتیں سن کر کوئی خوش نہیں ہوا۔ بیروت کے شیوخ کے یہاں دعوتیں بھی کھا چکے تھے۔ دمشق کی تاریخی عمارتیں بھی دیکھ چکے تھے۔ دو تین دن بعد ہم سب ماسکو چلے گئے۔

ماسکو میں بھی وہی رویہ روا رکھا گیا۔ ہم نے مختلف دعوتوں میں شرابیں پیں۔ روسی لکھنے والوں کو سنا اور خالی وقت میں کٹھ پتلی کا تماشا دیکھا۔ ملک راج اور سجاد ظہیر کے اپنے دوست تھے وہ ان کے ساتھ مصروف ہو گئے میں نے ایک ایسی گائیڈ کے ساتھ جو اردو بولتی تھی وہاں کی قابل ذکر جگہیں دیکھیں۔ ماسکو یونیورسٹی گیا۔ وہاں کچھ پہچان کے لڑکے مل گئے ان سے باتیں کیں۔ ایک شام علی یاور جنگ مل گئے۔ ان کے ساتھ گپ رہی۔ وہ ہندستان

کی باتیں کرتے رہے وہاں کے عجائب گھر اور قدیم و جدید مصوروں کی تصویریں دیکھیں۔ بالشویک تھیٹر بھی دیکھا کون سا ڈرامہ تھا اس وقت ذہن میں نہیں۔ ماسکو سے پیٹرز برگ لینن گراڈ چلا گیا۔ وہاں کے عجائب گھر دیکھے جہاں لینن کام کرتے تھے اور رہتے تھے وہ جگہ دیکھی۔ کچھ سٹیج شو اور تھیٹر دیکھے اور ماسکو واپس آ کر لندن چلا گیا۔

لندن میں محمد علی منصوری تھے۔ انہوں نے ایک جرمن لڑکی ارما سے شادی کر لی تھی اور وہیں مقیم ہو گئے تھے۔ لندن میں کچھ کالج کے ساتھی بھی مل گئے۔ تھوڑا وقت ان کے ساتھ گذارا۔ لندن میوزیم اور لائبریری گیا تھیٹر کے ٹکٹ نہیں مل سکے۔ ایک اچھی فلم چل رہی تھی وہ دیکھی اور پیرس چلا گیا۔ وہاں اس وقت پہچان کا کوئی آدمی نہیں تھا۔ لندن ہی سے ایک ہوٹل کا پتہ لے کر کمرہ طے کر لیا تھا۔ سیدھا وہیں گیا۔ شہر کی سیر کی تاریخی عمارتیں اور کچھ شاہی محلات جو شہر سے باہر تھے وہاں گیا۔ لوورے دیکھنے میں تقریباً پورا دن لگا دیا اس کے بعد پیرس سے قاہرہ چلا گیا۔ قاہرہ میں کلیم اللہ تھے۔ وہ بیروت بھی آئے تھے۔ پارٹی کے ممبر تھے۔ ان سے بیروت ہی میں طے ہو گیا تھا۔ پتہ لے لیا تھا۔ ان کے پاس ٹھہرا۔ ان کے گھر کے قریب ہی ایک تھیٹر تھا۔ وہاں ایک یونانی رقاصہ کا ناچ دیکھا۔ پیرس کے ایک نائٹ کلب میں بھی گیا تھا۔ دو تین دن کلیم اللہ کے پاس رہ کر نئے پرانے مصر کی سیر کی اہرام دیکھے سفنکس کے پاس کھڑے ہو کر تصویر کھنچوائی اور ہندوستان واپس آ گیا۔

ذکر تھا ۱۹۴۵ء کی حیدرآباد کانفرنس اور میرے ردّ عمل کا مگر اسی رو میں آپ کو میں نے بیروت ۱۹۶۷ء میں ہونے والی کانفرنس کا ردّعمل بھی بتا دیا اور لندن، پیرس اور قاہرہ بھی گھما لایا۔ دکھایا کچھ خاص نہیں مگر ۱۹۴۵ء کی کانفرنس کا ذکر کہیں تو کرنا تھا اس رو میں یہ ہو گیا کچھ برا نہیں ہوا۔ حیدرآباد کانفرنس کے بعد میں فوراً وطن نہیں گیا بمبئی آ گیا۔ بمبئی میں مدھوسودن تھے۔ ان کا پتہ میرے پاس تھا۔ ان سے ملا۔ وہ بھی فلموں سے متعلق تھے۔ ان ہی دنوں کئی لکھنے والے اور فلموں میں آ گئے تھے۔ شاید لطیف بمبئی ٹاکیز میں تھے کرشن چندر اور جوش صاحب شالیمار پکچرس سے وابستہ تھے۔ میری دونوں سے رسم و راہ تھی دو روز کے لئے پونا چلا گیا۔ وہاں میرے دوست نسیم الظفر کے والد ملک حبیب احمد بھی تھے۔ وہ بھی شالیمار ہی میں منیجر تھے۔ میں پونا میں ان کے پاس ٹھہرا۔ ان کے ذریعہ شالیمار کے مالک ڈبلیو۔ زیڈ۔ احمد سے ملاقات ہوئی۔ احمد بہت سلجھے ہوئے اور پڑھے لکھے آدمی تھے۔ میری کتاب "گرداب" ان کی نظر سے گذری تھی۔ شالیمار گیا تو جوش اور کرشن چندر سے بھی ملا۔ باتوں باتوں میں احمد صاحب نے پوچھا میں کیا کر رہا ہوں۔ میں نے بتا دیا۔ انہوں نے مجھے شالیمار میں کام کرنے کی دعوت دی۔ اور ڈیڑھ سو روپیہ مشاہرہ

بلش کی۔ یہ کوئی بہت اچھی پیشکش نہیں تھی مگر علیگڈھ سے علی گڈھ کیا؟ اپنے حالات ہی سے تنگ آگیا تھا
صاحب نے مزید کہا انہیں میرا کام پسند آیا تو تنخواہ بڑھادینگے' ورمیں شالیمار پکچرس میں کام کرنے کے لئے تیار
یا اور شالیمار کے قلمکار شعبہ سے متعلق ہوگیا۔ میں نے اس کے بعد والدہ کو لکھا کہ میں علی گڈھ سے پونا آگیا ہوں
دن بعد ان کا ایک خط ملا جس میں انہوں نے سلمہ کی بہت شکایت لکھی تھی۔ میں نے سوچا میرا فاصلہ تو گھر سے
ھتا ہی جا رہا ہے۔ شالیمار سے کچھ دن کی چھٹی لے کر دلی آیا۔ اماں کو خط لکھ کر دلی بلایا۔ جس روز دلی آئیں میں
لیرڈی چلا گیا۔ صورتِ حال یہ تھی کہ سلمہ سے شکایتیں ہونے کے باوجود کوئی طلاق کے حق میں نہیں تھا۔ میرے
ہ بھی ان دنوں وہیں تھے۔ میں نے ان سے بھی کوئی مشورہ نہیں کیا۔ ظہور کو بلایا اور پوچھا وہ سلمہ سے شادی کے
تیار ہے؟ اس نے رضامندی ظاہر کی۔ سلمہ نے بھی صاد کیا۔ میں نے ایک وکیل بلوایا۔ ظہور ہی لے کر آیا۔ طلاق
کاغذات بنوائے اور جو سلمہ کا سامان اور زیور تھا دے کر رخصت کردیا۔ وہ ظہور کے ساتھ اس کے گھر چلی گئی۔ میر
ستہ داروں میں' والدہ سمیت' کوئی اس بات سے خوش نہیں ہوا۔ میں نے بعد میں سنا سلمہ کے والدین بھی اس سے ناخوش
و گئے۔ شکایت یہ تھی طلاق ہوگئی تھی تو ماں باپ کے گھر کیوں نہیں آئیں۔ ظہور احمد کے یہاں کیوں گئیں۔ اب تو
ہور اور سلمہ دونوں ہی اس دنیا میں نہیں۔ خدا ان کی روح کو مغفرت عطا کرے۔

غزلیں

حمید نسیم

(۱)

ہمارے شہر کے بے نور بام و در کی خبر — جو رہ میں ہے ابھی، اُس صبحِ منتظر کی خبر

طویل شب کے ستم سہہ رہے ہیں صدیوں سے — رواں ہیں جس پہ ہم، اُس تیری رہگذر کی خبر
کوئی ستارہ نہ کوئی چراغ راہ نما — مسافروں کو خدا رکھے، اس سفر کی خبر

تفنگ و تیر سے ہیں لیس رات کے عیّار — تری خدائی کے خاصانِ بے سفر کی خبر
جنودِ شر کے تسلّط میں ہیں یمین و یسار — امینِ خبر حریفانِ خوش نظر کی خبر
گھروں سے نکلے تو مخلوق کا حِصار بنے — نگر نگر ترے عشاقِ در بدر کی خبر
لہو میں اپنے ہی تر ہیں پہ جنگ ہارے نہیں — اُن اہلِ دل کو سلام، اُن کے دل جگر کی خبر
جو حرفِ حق کہیں، معبد ہیں اُن پہ دربستہ — اب اُن کا دل ہی ترا گھر ہے، تیرے گھر کی خبر
وہ جس پہ دید کی ہر راہ کی گئی مسدود — ترے فقیر کی اُس چشمِ حق نگر کی خبر
مجھے دُعا کی ہے مہلت، مری دُعا ہے یہی — نہ حُبِّ زر کی نہ شب زادگانِ زر کی خبر

دلِ جری کی، لہو میں نہائے سر کی خبر — وہ جس سحر کے سپاہی ہیں، اُس سحر کی خبر
جو دل نے دیکھی ہے، اُس موجِ خوش خبر کی خبر
نہالِ شوق کی، اُس کے گُل و ثمر کی خبر

۱۹؍ نومبر ۹۲ء

(۲)

یہ آنے والے سجل موسموں کی خوشبو ہے
نویلی کلیوں کی، نیارے گلوں کی خوشبو ہے

مری لگن میں ہے اب تک جہانِ رفتہ کی لَو
جو دل میں زندہ رہیں، اُن رُتوں کی خوشبو ہے

نہ آئیں گی کبھی بَر اور بھلا سکے گا نہ دِل
وُہ جن کا غم بھی تھا عیش، اُن شبوں کی خوشبو ہے

مری حیات کا سرمایہ میرے دل کا چمن
کرامت اُس کی شگفتہ دنوں کی خوشبو ہے

مرے مقال کا سرچشمہ ہے روایتِ عشق
ہر ایک لفظ میں سچّے لبوں کی خوشبو ہے

جو کل کو دے گا نمو اُس لگاؤ کی نکہت
امر جو ہو گئیں اُن چاہتوں کی خوشبو ہے

کبھی جو دار سے ٹپکے گا اُس لہو کی مہک
ہوئے جو زیبِ سناں اُن سروں کی خوشبو ہے

عجب نہیں چلیں آئندہ قافلے خوش دل
مشامِ جاں میں نئے راستوں کی خوشبو ہے

میں باغِ عرش سے لایا ہوں ایک موجِ شمیم
عجب فضا تھی، عجب منظروں کی خوشبو ہے

نہ دیکھے آنکھ نے یہ اُن گلوں کی خوشبو ہے
سدا بہار ہیں جو، اُن رُتوں کی خوشبو ہے

۱۴ نومبر ۹۲

(۳)

کم کم سی لو بھی آئینۂ اعتبار میں — کیا کیا خروش لپکے گماں کے غبار میں

ہر سانحے میں دیتی رہی دل کو حوصلہ — ایسی بھی کوئی شئے تھی غمِ روزگار میں
آتے تھے روز دلزدگاں نذرِ جاں لئے — رہتا تھا روز جشنِ طلب کے دیار میں
وحشت نے یہ بھی خواب دکھائے کبھی کبھی — کونین کی روش ہے مرے اختیار میں

کیف و کمِ جہاں سے ہُوا بے خبر تو جی — آشفتہ ہے خزاں میں نہ سرخوش بہار میں
خواہش میں اور لگن میں ہے نسبت وہی کہ ہے — موجِ سراب و بادِ لبِ جوئبار میں
ہر لمحۂ فراق کی تھی اپنی اِک کسک — ہر کربِ جاں کا رنگ ہے جی کے نکھار میں
اعجازِ موقلم کے دکھاتی ہے دل کی آنکھ — اب کارگاہِ ہست کے نقش و نگار میں
جی کا مَلال رُوح کو کندن بنا گیا — جاں لافنا ہے پیرہنِ مُستعار میں
تو مُلتفت ہوا تو کُھلا، کام آ گئے — گُزرے جو ماہ و سال ترے انتظار میں
یہ لمحۂ خجستہ کہ ہے رُود کشِ دوام — شامل نہیں تسلسلِ لیل و نہار میں

اب خلوتیٔ خاص ہے دل بزمِ یار میں
وُہ تابِ رُخ ہے آئنۂ اعتبار میں

۲۸ر اکتوبر ۹۲ء



عشق و جنوں ، جلوہ گاہِ ذات ہے دل   کبھی فنا نہیں جس کو وہ کائنات ہے دل
کہیں کسی گوشے میں اُس کے ہیں نوین   وہ دشت لا ہے ، وہ صحرائے بے جہات ہے دل

ن سے سلسلہ انحصار کا ہے موج رواں   اُمل وہ رابطہ بینِ تغیرات ہے دل
ماکو دیتا ہے ہر آن تازہ تاب نمو   میانِ ہست ہمکتی ہوئی حیات ہے دل
ہے لگن سے فروزاں تو مشعلِ دوراں   نہیں تو تیرگیٔ صد توہمات ہے دل
ٹ گیا ہے تو بس ایک شینۂ ساعت   دن امتحانِ تمنا کا ، غم کی رات ہے دل

ملے عوض میں اگر تاج و تختِ جسم تو نہ لیں   وہ جن کو رنج شب و روز سے نجات ہے دل
زار آندھیاں ربیب و گماں کی چلتی رہیں   چٹان عشق کی ہے ، شوق کا ثبات ہے دل

ری لگن نے تراشے ہیں خدوخال ترے   شبیہ جس میں ہے تیری وہ سومنات ہے دل
ندیں ہزاروں تھیں ، یکجا کیا ہے تجھ میں اُنھیں   فدائے ذات ہے ، شیرازۂ صفات ہے دل
لداز ہو گئی جاں ، جسم جل کے خاک ہُوا   ہم اہلِ غم کے لئے آگ کی برات ہے دل
یہی تو یار ہے اِک ، اور غمگسار ہے کون   ہر ایک مرحلۂ جاں میں میرے ساتھ ہے دل

تمام حُسن ہے ، جانِ نوادرات ہے دل
کبھی تو یہ بھی لگا مجھ کو ، عینِ ذات ہے دل

غزلیں

احمد جاوید

(۱)

چاک کرتے ہیں گریباں اس فراوانی سے ہم
روز خلعت پاتے ہیں دربارِ عریانی سے ہم

منتخب کرتے ہیں میدانِ شکست اپنے لئے
خاک پر گرتے ہیں لیکن اوجِ سلطانی سے ہم

ہم زمینِ قتل گہ پر چلتے ہیں سینے کے بل
جادۂ شمشیر سر کرتے ہیں پیشانی سے ہم

ہاں میاں دنیا کی چم خم خوب ہے اپنی جگہ
اک ذرا گھبرا گئے ہیں دل کی ویرانی سے ہم

ضعف ہے حد سے زیادہ لیکن اس کے باوجود
زندگی سے ہاتھ اُٹھا سکتے ہیں آسانی سے ہم

دل سے باہر آج تک ہم نے قدم رکھا نہیں
دیکھنے میں ظاہراً لگتے ہیں سیلانی سے ہم

دولتِ دنیا کہاں رکھیں جگہ بھی ہو کہیں
بھر چکے ہیں اپنا گھر بے ساز و سامانی سے ہم

ذرّہ ذرّہ جگمگاتی جلوہ بارانیِ دوست
دیکھتے ہیں روزنِ دیوارِ حیرانی سے ہم

عقل والو! خیر جانے دو، نہیں سمجھو گے تم
جس جگہ پہنچے ہیں راہِ چاک دامانی سے ہم

کاروبارِ زندگی سے جی چُراتے ہیں سبھی
جیسے درویشی سے تم مثلاً جہانبانی سے ہم

(۲)

دل آئنہ ہے مگر اک نگاہ کرنے کو
یہ گھر بنایا ہے اُس نے تباہ کرنے کو
گلِ وصال ابھی دیکھا نہ تھا کہ آپہنچی
شبِ فراق بھی آنکھیں سیاہ کرنے کو
گلیم و تخت اُتارے ہیں غیب سے اُس نے
مجھے فقیر، تجھے بادشاہ کرنے کو
سجے ہیں دشت و بیاباں عجب قرینے سے
تجھے سوار مجھے گردِ راہ کرنے کو
ملی مجھے تری ہمسائگی سو دُنیا میں
تمیزِ مرتبۂ کوہ و کاہ کرنے کو
دمیدہ ہر شجرِ گردباد، نخلِ جنوں
ہمارے چاکِ گریباں سے راہ کرنے کو
دلِ گداختہ و چشمِ تر ہی کافی ہے
فتوحِ مملکتِ مہر و ماہ کرنے کو

(۳)

موجود ہیں کتنے ہی ، تجھ سے بھی حسیں کر کے
جھٹلادیا آنکھوں کو میں دل پہ یقیں کر کے

جس چشم سے رندوں میں ہوا حق ہے اُسی نے تو
زاہد کو بھی رکھا ہے محراب نشیں کر کے

کیا اس کی لطافت کا احوال بیاں کیجے
جو دل پہ ہوا ظاہر ، آنکھوں کو نہیں کر کے

کچھ کم تھا بلائے جاں یہ چہرہ کہ اوپر سے
آنکھیں بھی بنالائے غارتگرِ دیں کر کے

آئینے کے آگے سے اب اُٹھ بھی چُکو صاحب
کیا کیجیے گا خود کو اتنا بھی حسیں کر کے

سو داغ ہیں سینے میں ، وہ داغِ جدائی بھی
دیکھو تو ذرا ہوگا اُن میں ہی کہیں کر کے

اس دل کا تو نقشہ ہی دُنیا نے بدل ڈالا
کچھ یاد ہے ، رہتا تھا وہ بھی تو یہیں کر کے

جاوید وہاں تک تو مشکل ہے کوئی پہنچے
منگوائیے قاصد بھی جبریلِ امیں کر کے

(۴)

مجھ سے بڑا ہے میرا ملال — تجھ سے چھوٹا تیرا خیال
چار پہر کی ہے یہ رات — اور جُدائی کے سو سال
ہاتھ اُٹھا کر دل پر سے — آنکھوں پر رکھ رومال
ننگ ہے تکیے داروں کا — پائے طلب با دستِ سوال
من جو کہتا ہے مت سُن — یا پھر تن پر مٹی ڈال
اُجلا اُجلا تیرا روپ — دھندلے دھندلے خد و خال
سُکھ کی خاطر دُکھ مت بیچ — جال کے پیچھے جال نہ ڈال
راج سنگھاسن میرا دل — آن براجے ہیں جگ پال
کس دن گھر آیا جاوید — کب پایا ہے اُس کو بھال

بارش کا ہے ایسا کال — سوکھے پڑے ہیں دل کے تال
یہ ہی میرے دُکھ سُکھ ہیں — کپڑا لتّا، آٹا دال
دل کا تختہ اُلٹا — دل کی جمی ہے مگر چوپال
آئندہ کی فکر نہ کر — ورنہ دیکھ لے میرا حال
آنسو پینا، غم کھانا — کافی ہے یہ رزقِ حلال
دُنیا اور دُنیا کی چاہ — جھوٹا دریا، نقلی جال
دل کا گزارا کیسے ہو — سارے یار ہوئے کنگال
جیون ننگا پربت ہے — کٹھن چڑھائی بے ڈھب ڈھال
آگ سے یاری مت کرنا — ایسے دل کو بھاڑ میں ڈال
مٹی کو پروا ہی نہیں
کس کا چاند ہے کس کا لال



آخر الامر تری سمت سفر کرتے ہیں
آج اس نخلِ مسافت کو شجر کرتے ہیں

جو ہے آباد تری آئنہ سامانی سے
ہم اُسی خانۂ حیرت میں بسر کرتے ہیں

دل تو وہ پیٹ کا ہلکا ہے کہ بس کچھ نہ کہو
اپنی حالت سے کب ایسوں کو خبر کرتے ہیں

وصل اور ہجر ہیں دونوں ہی میاں سے بیعت
دیکھیے کس پہ عنایت کی نظر کرتے ہیں

دل نے کچھ زور دکھایا تو یہ سنتا اک دن
ہم بھی الوندِ غمِ یار کو سر کرتے ہیں

تم کو تو دین کی بھی فکر ہے دنیا کی بھی
بھائی ہم تو یونہی بیکار بسر کرتے ہیں

۶

اُس کے لہجے کا وہ اُتار چڑھاؤ
رات کی نرم رو ندی کا بہاؤ

اُس کی آنکھوں کے وصف کیا لکھوں
جیسے خوابوں کا بیکراں ٹھہراؤ

اُن نگاہوں کی گفتگو میں ہے
نیند میں گُم ہواؤں کا اُلجھاؤ

اُس بدن کی نزاکتیں مت پوچھ
شیشۂ گل میں چاند کا لہراؤ

نیند کی وادیوں میں پچھلے پہر
ایک لے، ایک نغمہ، ایک الاؤ

ایسی تنہائی کا مداوا کیا
سات دریاؤں میں اکیلی ناؤ

اُن لبوں کی وہ بوسہ بوسہ اُٹھان
اور پلکوں کا نشّہ نشّہ جھکاؤ

اُس گلی اُس دیار کی خوشبو
اے سبک سیر نرم گام ہواؤ

نوجوانی میں موت کی خواہش
تم ہی سمجھا سکو تو کچھ سمجھاؤ

جانے وہ غنچہ کس چمن کا ہے
جس میں گُم ہے بہار کا پھیلاؤ

رات کہتی ہے مجھ کو پیار سے دیکھ
مجھ میں ہے چشمِ یار کا گہراؤ

شعلۂ جاں ہے بجھنے کو جاوید
اور دل میں دہک رہا ہے الاؤ



نہ ملی ہوا بنی ہی وحشتوں سے جسے پناہ مری طرح
کسی خاکِ زرد پہ ہے کھلا وہ گلِ سیاہ مری طرح

کوئی سورما بدنِ دریدہ میں آفتاب لئے ہوئے
ہے دہانِ زخم سے نعرہ زن سرِ رزمگاہ مری طرح

یہ غروبِ روزِ مبارزت کہ شبِ سیاہِ شکست ہے
کسی دل کے ساتھ اُجڑ گئی ہے یہ خیمہ گاہ مری طرح

مرا دُکھ سمجھ کے دمک اُٹھی ہے شبِ سیاہِ فراق بھی
اُنہی دوریوں میں ستارہ گر ہے کوئی نگاہ مری طرح

مرے بادشاہ کی خیر ہو، میں گدائے خاک نشیں سہی
کہ اُسی کے فیض پہ پل رہے ہیں یہ کوہ وکاہ مری طرح

کبھی اِس گرفتۂ غم پہ بھی نگہِ کرم، کہ کہیں نہیں
کوئی شہ سوار تری طرح نہ غبارِ راہ مری طرح

نہیں حوصلہ تری دید کا، مرا عشق کیا مرا دل ہی کیا
ترے پاؤں چھو کے پلٹ پڑے ہیں یہ مہر و ماہ مری طرح

وہ قلندروں کا ترانہ گنبدِ جاں میں گونج رہا ہے آج
کہ الاؤ بن کے دہک رہی ہے یہ خانقاہ مری طرح

کوئی آگ اُن کو جلا رہی ہے بہارِ تازہ کی اوٹ میں
لبِ جوئبار جھلس گئے ہیں گل و گیاہ مری طرح

٨

مجھے مجذوب کر دیگی یقینی — اُن آنکھوں کی یہاں تک سُرمگینی
ترے نظارے کو سیکھی ہے میں نے — یہ انفس چشمی و آفاق بینی
مجھے بھی عشق نے تعلیم کی ہے — سمندر مشربی و شعلہ دینی
وہاں جلنے سے پہلے سیکھ رکھو — نگفتہ گوشی و نادیدہ بینی
نظامِ مزرعِ دل ہم سے پوچھو — ستارہ کاری و خورشید چینی
دکھلائیں گے تم کو بھی کسی دن — بلاخیزی بمع ساکت نشینی
اسی یک قطرہ خوں دل پہ ہے موقوف — مری آنکھوں کی دریا آفرینی

یہ دل بھی ہے شگفتن خواہ کب سے — نسیمِ رحمۃ للعالمینی
نہ کوئی تھا بجز میرے نہ ہوگا — سزاوارِ مقامِ کمترینی
نجانے کتنے سجادے جلا کر — ہوئی فرصت مری آتش جبینی
اکٹھی ہو گئی ہے میرے اندر — جنید آئینی و حلاج دینی
مرے پیمانے کی اک بوند سے ہے — جہاں میں شورِ سرمد ساتگینی
خدا مجذوبی و لافِ انا الحق — بیاباں یابی و یک ذرہ چینی
مکانِ دل بھی گویا لامکاں ہے — مکیں ہے جس میں اُس کی لامکینی

تجھے جاوید ہم پہچانتے ہیں
چل اب بس کر یہ شمس العارفینی

(۹)

کیا ہے دل نے بیگانہ جہانِ مرغ و ماہی سے
ہمیں جاگیرِ آزادی ملی دربارِ شاہی سے

کھلا ہے غنچۂ حیرت ہوائے گاہ گاہی سے
ہوئے مجذوب رفتہ رفتہ اُس کی کم نگاہی سے

تری دنیا میں اے دل ہم بھی اک گوشے میں رہتے ہیں
ہمیں بھی کچھ امیدیں ہیں تری عالم پناہی سے

رعایا میں شہنشاہِ جنوں کی ہم بھی داخل ہیں
ہمیں بھی کچھ نہ کچھ نسبت تو ہے ظلِّ الٰہی سے

ہوئے ہیں بسکہ بیعت اُس نظر کے خانوادے میں
فقیری سے تعلّق ہے نہ مطلب بادشاہی سے

کیا ہے اُس نظر نے سرفراز اہلِ محبّت کو
کسی کو تاجداری سے کسی کو بے کلاہی سے

کہاں وہ خانماں بربادیِ عشق اور کہاں یہ ہم
پھرا کرتے ہیں یونہی دربدر واہی تباہی سے

(۱۰)

جسے آنکھوں نے دیکھا تھا کبھی بینائی سے پہلے
ہُوا ہوں ہم کلام اُس سے مگر گویائی سے پہلے

وُہ شعلہ میرے دل کے ساتھ رہتا ہے جسے میں نے
کیا روشن چراغِ حجرۂ تنہائی سے پہلے

عراقِ خاک سے آگے ہے سرحد فارسِ جاں کی
مگر وہ سلطنت ملتی نہیں پسپائی سے پہلے

بہت ہی غیر ذمہ دار ہوں دل کی طرف سے میں
رہا خوشحال یہ گھر میری لاپروائی سے پہلے

مرے بھی ایک گھر تھا اور لوگوں کے گھروں ایسا
وہیں دن کٹ رہے تھے خانۂ رسوائی سے پہلے

بہت کچھ ملتے جلتے میری حالت سے رہے ہونگے
زمیں مٹی سے پہلے آسماں اونچائی سے پہلے



ہمیشہ دل ہوسِ انتقام پر رکھا
خود اپنا نام بھی دُشمن کے نام پر رکھا

وہ بادشاہِ فراق و وصال ہے اُس نے
جو بار سب پہ گراں تھا غُلام پر رکھا

کیے ہیں سب کو عطا اس نے عہدہ و منصب
مجھے بھی سینہ خراشی کے کام پر رکھا

کوئی سوار اُٹھا ہے پسِ غبارِ فنا
قضا نے ہاتھ کلاہ و نیام پر رکھا

کسی نے بے سر و پائی کے باوجود مجھے
زمینِ سجدہ و ارضِ قیام پر رکھا

(١٢)

ہماری ہم نفسی کو بھی کیا دوام ہوا
وہ ابرِ سرخ تو میں نخلِ انتقام ہوا

یہیں سے میرے عدو کا خمیر اٹھا تھا
زمین دیکھ کے میں تیغِ بے نیام ہوا

خبر نہیں ہے مرے بادشاہ کو شاید
ہزار مرتبہ آزاد یہ غلام ہوا

عجب سفر تھا عجب تر مسافرت میری
زمیں شروع ہوئی اور میں تمام ہوا

وہ کاہلی ہے کہ دل کی طرف سے غافل ہیں
خود اپنے گھر کا بھی ہم سے نہ انتظام ہوا

ہوئی ہے ختم در و بام کی کم اسبابی
میسر آج وہ سامانِ انہدام ہوا

(۱۳)

آنسو کی طرح دیدۂ پر آب میں رہنا
ہر گاہ میں مجھے خانۂ سیلاب میں رہنا

وہ ابروئے خمدار نظر آئے تو سمجھے
آنکھوں کی طرح سایۂ محراب میں رہنا

غفلت ہی میں کٹتے ہیں شب و روز ہمارے
ہر آن کسی دھیان کسی خواب میں رہنا

دن بھر کسی دیوار کے سائے میں تگ و ناز
شب جستجوئے چادرِ مہتاب میں رہنا

ویرانۂ دنیا میں گزرتے ہیں مرے دن
راتوں کو رواقِ دلِ بے تاب میں رہنا

مٹی تو ہر اک حال میں مٹی ہی رہے گی
کیا ٹاٹ میں کیا قاقم و سنجاب میں رہنا

گھر اور بیاباں میں کوئی فرق نہیں ہے
لازم ہے مگر عشق کے آداب میں رہنا

اک پل کو بھی آنکھیں نہ لگیں خانۂ دل میں
ہر لمحہ نگہبانیِ اسباب میں رہنا

(۱۴)

کسی کا دھیان مہِ نیم ماہ میں آیا
سفر کی رات تھی اور خواب راہ میں آیا

طلوعِ ساعتِ شبخوں ہے اور میرا دل
کسی ستارۂ بد کی نگاہ میں آیا

مہ و ستارہ سے دل کی طرف چلا وہ جواں
عدو کی قید سے اپنی سپاہ میں آیا

جہادِ غم میں کوئی شکست خوردہ میری طرح
گرفتِ بسترۂ اشک و آہ میں آیا

ستارے ڈوب گئے اور وہ ستارہ گر
تھکن سے چور زمیں کی پناہ میں آیا

چراغ ہے مری راتوں کا ایک خوابِ وصال
جو کوئی پل تری چشمِ سیاہ میں آیا

دکھی دلوں کی سلامی قبول کرتے ہوئے
نظر جھکائے کوئی خانقاہ میں آیا

۱۵

ابھی گذر رہی ہے دِلِ خود کفیل سے
لنگر سے روٹی لیتے ہیں پانی سبیل سے

دُنیا کا کوئی داغ مرے دل کو کیا لگے
مانگا نہ اک درم بھی کبھی اس بخیل سے

کیا بوریا نشیں کو ہوس تاج وتخت کی
کیا خاک آشنا کو غرض اسپ وفیل سے

دل کی طرف سے ہم کبھی غافل نہیں رہے
کرتے ہیں پاسبانیٔ شہر اس فصیل سے

گہوارۂ سفر میں کھلی ہے ہماری آنکھ
تعمیر اپنے گھر کی ہوئی سنگِ میل سے

اک شخص بادشاہ تو اک شخص ہے وزیر
گویا نہیں ہیں دونوں ہماری قبیل سے

دُنیا مرے پڑوس میں آباد ہے مگر
میری دُعا سلام نہیں اس ذلیل سے

جاوید ایک غم کے سوا دل میں ہے بھی کیا
ہم گھر چلا رہے ہیں متاعِ قلیل سے

(۱۶)

کوئی جل میں خوش ہے کوئی جال میں
مست ہیں سب اپنے اپنے حال میں

جادۂ شمشیر ہو یا فرشِ گل
فرق کب آیا ہماری چال میں

ایک آنسو سے کمی آ جائے گی
غالباً دریاؤں کے اقبال میں

شعلۂ صد رنگ کی سی کیفیت
تجھ میں ہے یا میرے خدوخال میں

ایک لمحہ میرا بارِ غار ہے
اس مصیبت گاہِ ماہ و سال میں

یہ جو میرے جی کو چین آتا نہیں
ہند میں، ایران میں، بنگال میں

روز کا رونا لگا ہے اپنے ساتھ
ہم نے آنکھیں باندھ لیں رومال میں

دیدہ و دل نے کیا ہے کام بند
ٹھپ ہے کاروبار اس ہڑتال میں

اُس نگاہِ ناز کی ایک ایک بات
ہے ہمارے پیر کے اقوال میں

دل پہ سایہ ہے کسی سلطان کا
ورنہ کیا رکھا ہے اس کنگال میں

(۱۷)

کیا پوچھتے ہو شہر میں گھر اور ہمارا
رہنے کا ہے اندازِ اِدھر اور ہمارا

وُہ تیغ نہ جانے کدھر اُٹھتی ہے ابھی تو
جھگڑا ہے دلِ سینہ سپر اور ہمارا

جب ہوش میں آئے تو اُسے دیکھ بھی لیں گے
فی الحال ہے اندازِ نظر اور ہمارا

یہ مُہر و نشاں، طبل و علم خوب ہے لیکن
بڑھ جائے گا کچھ بارِ سفر اور ہمارا

دل ایسا مکاں چھوڑ کے یہ حال ہُوا ہے
یعنی نگہِ خانہ بدر اور ہمارا

(۱۸)

دل بے تاب کے ہمراہ سفر میں رہنا
ہم نے دیکھا ہی نہیں چین سے گھر میں رہنا

سوانگ بھرنا کبھی شاہی کبھی درویشی کا
کسی صورت سے مجھے اُس کی نظر میں رہنا

ایک حالت پہ بسر ہو نہیں سکتی میری
جامۂ خاک کبھی خلعتِ زر میں رہنا

دن میں بے فکر پس اندازیِ سرمایۂ شب
رات بھر کاوشِ سامانِ سحر میں رہنا

دل سے بھاگے تو لیا دیدۂ تر نے گویا
آگ سے بچ کے نکلنا تو بھنور میں رہنا

اہلِ دُنیا بہت آرام سے رہتے ہیں مگر
کب میسّر ہے تری راہگذر میں رہنا

وصل کی رات گئی ہجر کا دن بھی گزرا
مجھے وارفتگیِ حالِ دگر میں رہنا

کر چکا ہے کوئی افلاک و زمیں کی تکمیل
پھر بھی ہر آن مجھے عرضِ ہنر میں رہنا

(۱۹)

نہالِ وصل نہیں سنگ بار کرنے کو
بس ایک پھول ہے کافی بہار کرنے کو

کبھی تو اپنے فقیروں کی دلکشائی کر
کئی خزانے ہیں تجھ پر نثار کرنے کو

یہ ایک لمحے کی دُوری بہت ہے میرے لیے
تمام عمر ترا انتظار کرنے کو

کشش کرے ہے وہ مہتاب دل کو زوروں کی
چلا یہ قطرہ بھی قلزم نثار کرنے کو

تو پھر یہ دل ہی نہ لے آؤں خوب چمکا کر
ترے جمال کا آئینہ دار کرنے کو

قبائے مرگ ہو یا رختِ زندگی اے دوست
ملے ہیں دونوں مجھے تار تار کرنے کو

بہت سا کام دیا ہے مجھے اُن آنکھوں نے
حوالۂ دلِ ناکردہ کار کرنے کو

(۲۰)

دُنیا سے تن کو ڈھانپ قیامت سے جان کو
دو چادریں بہت ہیں تری آن بان کو

اک میں ہی رہ گیا ہوں کیے سر کو بارِ دوش
کیا پوچھتے ہو بھائی مرے خاندان کو

جس دن سے اپنے چاکِ گریباں کا شور ہے
تالے لگا گئے ہیں رفوگر دکان کو

فی الحال دل پہ دل تو یہ جار ہے ہو تم
اور جو حساب بھول گیا کل کلان کو

دل میں سے چُن کے ہم بھی کوئی غنچہ اے نسیم
بھیجیں گے تیرے ہاتھ کبھی گلستان کو

مشغول ہیں صفائی و توسیعِ دل میں ہم
تنگی نہ اس مکان میں ہو میہمان کو

(۲۱)

صبا دیکھ اک دن اِدھر آن کر کے
یہ دل بھی پڑا ہے گلستان کر کے
یہی دل جو اک بوند ہے بحرِ غم کی
ڈبو دے گا سب شہر طوفان کر کے
میاں دل کو اُس آئنہ رو کے آگے
جو رکھنا تو یک لخت حیران کر کے
خدا جانے کیا اصلیت غیر کی ہے
دِکھے ہے بنی نوعِ انسان کر کے
اُسے اب رقیبوں میں پاتے ہیں اکثر
رکھا جس کو خود سے بھی انجان کر کے
دِکھا دیں گے اچھا اِسی فصلِ گل میں
گریبان کو ہم گریبان کر کے
ہمارے تو اک گھر بھی ہے بھائی مجنوں
پڑے ہیں اُسی کو بیابان کر کے

(۲۲)

رقیبوں میں جب دید کو سان کر کے
اِسے اُن نے مارا نہیں جان کر کے

سحر دل کو کھلتے ہوئے تم نے دیکھا
یہ غنچہ تنک کیا گلستان کر کے

نقیضین ہیں عاشقی و صبوری
مگر میں نے رکھا ہے یکجان کر کے

یکے از محالاتِ عقلی ہے یہ دل
سمایا ہے قطرے میں طوفان کر کے

مگر ہم تو اِس بار آئے تھے پیارے
بس اک حلوہ جینے کا سامان کر کے

کبھی آئینے کے دیکھا ہے خود کو
کوئی ایسے ہوتے ہیں انسان کر کے

میاں ہم تو حاضر تھے لیکن چلو خیر
اب آئندہ آئیں گے اعلان کر کے

سنو اب تو ہم جیسے تھک سے گئے ہیں
وہی جینے مرنے کی گردان کر کے

تو جاوید عارف بنا پھر رہا ہے
وجوبِ امتناع اور امکان کر کے

٭

(۴۳)

مگر وہ دیا ہی نہیں مان کر کے
بہت ہم نے دیکھا ہے جی جان کر کے

کبھی دل کو بھی سیر کر جاؤ صاحب
یہ غنچہ بھی ہے گا گلستان کر کے

نظر اُس سراپے میں سوجا سے پلٹی
زلیخائیِ یوسفستان کر کے

وہ جس روز نکلیں جگ اُجیارنے کو
یہ دل بھی دکھا لائیو دھیان کر کے

جناب آپ حور و ملک ہوں گے لیکن
سمجھیے گا عاشق کو انسان کر کے

تری لالہ زاری سلامت کہ ہم بھی
کھڑے ہیں کوئی غنچہ ارمان کر کے

مسیح و خضر سر بکف پھر رہے ہیں
کوئی اُس پہ مرنا ہے آسان کر کے

مری کشتِ جاں پر سے گزرا ہے جاوید
سحابِ جنوں زورِ باران کر کے

(۲۴)

گئے تھے وہاں جی میں کیا ٹھان کر کے
چلے آئے ایران توران کر کے
اگر دل کا بالفرض گل نام پڑ جائے
تو پھر ہے یہ سینہ گلستان کر کے
دیا ہم نے دل اُن پری چہرگاں کو
زروئے قیاس آدمی جان کر کے
یہ دُنیا ہمیں خوش نہ آئے گی پھر بھی
رہیں خواہ خود کو سلیمان کر کے
ترے غم میں جس سے مژہ تر کروں ہوں
وہ اک قطرہ ہے قلزمستان کر کے
دکھا ہی دیا آخرش اہلِ دل نے
اسی دانے سے کھیت کھلیان کر کے
یہ کیا چیز تعمیر کرنے چلے ہو
بنائے محبّت کو ویران کر کے
میاں ہم تو جاوید کو لے گئے تھے
دیا ہی نہیں اُس نے پہچان کر کے

(۲۵)

جاں بوسۂ ز لعلِ تو اے گلبدن گرفت — یک غنچہ سیر کردہ ہزاراں چمن گرفت

تا در برم نیامدہ بود آں غزال را — جاں از ختا شناخت و دل از ختن گرفت

دی خوش سرود عشق کہ برقِ جمالِ یار — موسیٰ ز طور، طور ز دل، دل ز من گرفت

بر بے کناریِ تو دلم مدتے تپید — تا دانہ دانہ خرمن و گل گل چمن گرفت

یارب چہ جلوہ کرد نگارم کہ در جہاں — ہر ذرہ سینہ جستن و دل یافتن گرفت

یک قطرہ آب بود دل و از سحابِ عشق — صد قلزمی نمودن و دریا شدن گرفت

اے یار جلوہ کن کہ پئے رُو نمودنت — دل گوشہ گیر گشت و نگہ انجمن گرفت

چنداں نزول کرد کہ آں ماہِ غیب را — طلحہ ز طلحہ یافت حسن از حسن گرفت

یک ذرہ بود جانِ من و در کنارِ خویش — صد آفتابِ مشتعل و شعلہ زن گرفت

جاوید را بپرس کہ حالش دگر فتاد
خلوت در انجمن حرکت در وطن گرفت

(۲۶)

در دو چشم من نشیں اے آنکہ از من، من تری

(رومی)

گفت دلم بباد صبح، لالہ و نسترن ترم
باش کہ مینمایمت من ز چمن چمن ترم

وقت شد اے نسیم جاں تنگ بگیر در برم
تو ز صبا صبا تری، من ز سمن سمن ترم

در پے بری ترا میکشم و نمیکشم
تو ہمہ جاں ز جاں تری، من ہمہ تن ز تن ترم

تا شبِ تیرۂ جہاں در نشود بگنج جاں
عشق ز شمع شمع تر، من ز لگن لگن ترم

آں گلِ تیز رنگ را تنگ گرفتہ در کنار
بوسہ زناں نفس زدم، بہرِ تو پیرہن ترم

دوش دلم بمن سرود، در گذر از عراق و روم
چند نیائی سوئے من ایکہ ترا وطن ترم

از کم و بیش رفتنم، از دل و کیش رفتنم
در خود و خویش رفتنم ساختہ خویشتن ترم

قطرۂ یم نہادہ ام، ذرۂ مہر زادہ ام
منکہ ز خویش نو ترم، منکہ ز خود کہن ترم

من ز یمن یمن ترم آں دُرِ دور رفتہ را
آہوئے رم گرفتہ را من ز ختن ختن ترم

صوصی مطالعہ





افسانے

نیر مسعود

سید رفیق حسین

(۱)

سید رفیق حسین کو اردو کا تقریباً امی افسانہ نگار سمجھا جاتا ہے جس کا اردو ادب کا مطالعہ صفر کے آس پاس تھا اور جس کو اردو لکھنا بھی ٹھیک سے نہیں آتا تھا۔ مندرجہ ذیل شواہد اس تاثر کو تقویت دیتے ہیں

۱۔ خود رفیق حسین کا اپنے بارے میں بیان ہے

"اردو بالکل نہیں لکھ سکتا۔ املا قطعی درست نہیں۔ میری لکھت میں خود نہیں پڑھ سکتا، نہ کوئی اور سوائے میری لڑکی کے اور "اردو زبان کی گنتی کی چار پانچ کتابیں پڑھی ہوں گی۔ (خود نوشت مشمولہ۔ "میرا بہترین افسانہ")

۲۔ شاہد احمد دہلوی کو پہلی بار رفیق حسین کا جو افسانہ ملا۔ اس کا مسودہ اس قدر خط سلط تھا کہ شاہد احمد اسے پڑھے بغیر پھینکنے واپس کیے دے رہے تھے (۱)

۳۔ رفیق حسین کے داماد سید مختار اکبر بتاتے ہیں

"افسانہ نویسی و مضمون نگاری کے دور سے قبل وہ خالی وقت میں پڑھا ضرور کرتے تھے مگر سستا لٹریچر، یعنی گھٹیا مار دھاڑ والی Wild West ناولیں، اردو نہ ان کو آتی تھی نہ میں نے (انھیں) اردو کی کوئی قابل ذکر کتاب پڑھتے کبھی دیکھا ٠٠٠٠ وہ شاید اپنا لکھا خود بھی نہ پڑھ پاتے ہوں گے۔ قلم کو اس قدر دباتے تھے کہ کاغذ میں جگہ جگہ چھید ہو جاتے، اور املا اس قدر کہ ایک سطر میں پانچ غلطیاں معمولی بات تھی۔ مرتے دم تک "کہ اور "کے" کا محل استعما ان کی سمجھ میں نہیں آیا تھا۔"

"انکی بیٹی قمر مرحومہ ان کی ادبی سرگرمیوں میں ٠٠٠ ان کی مشیری نہیں بلکہ مرشد کا درجہ رکھتی تھیں۔ وہ افسانے کا خاکہ انگریزی اردو کے کھچڑی الفاظ میں تیار کرتے، بیٹی اسے شستہ زبان میں ترتیب دیتیں۔ خود جس قدر بد خط تھے، بیٹی اسی قدر خوش خط۔ گو پہلے ہی افسانے بعد ادبی دنیا میں روشناس ہو گئے تھے۔ مگر ان کی نام وری تمام تر بیٹی کا کارنامہ ہے۔ بیٹی رفاقت میسر نہ ہوتی تو ان کے بہت سے افسانے نامکمل ہی رہتے، یا ان کی ترتیب وہ نہ ہوتی جو ا ہے۔" (مضمون "سید صاحب"، مشمولہ "نیا دور" کراچی)

---

(۱) یہ افسانہ "کفارہ" تھا

۴۔ رفیق حسین کی بھابھی الطاف فاطمہ لکھتی ہیں

"ان کی افسانہ نگاری میں قمر بابی ایک سکریٹری کی حیثیت سے شریک تھیں۔ وہ بڑی خوش خط اور کہل بستی تھیں۔" (مضمون "خزاں کے رنگ"، مشمولہ "نیادور")

لیکن ان شواہد کی روشنی میں کوئی نتیجہ اخذ کرنے سے پہلے مندرجہ ذیل شواہد پر بھی نظر رکھنا چاہیئے

۱۔ رفیق حسین لکھتے ہیں

"انگریزی ناولوں اور افسانوں میں اگر پچھتر فی صدی عشق و محبت کا ذکر ہوتا ہے تو کم از کم پچیس فی صدی اور مسائل پر بھی لکھا جاتا ہے، لیکن اردو میں دو سو فی صدی عشق و محبت ہوتا ہے، گو اس طرح کچھ مستثنیات نظر آنے لگے ہیں۔ اس لئے میں نے طے کیا ہے کہ کبھی عشق و محبت پر کچھ نہ لکھوں گا۔" (میرا بہترین افسانہ)

۲۔ رفیق حسین کا یہ بھی بیان ہے

"مصنفین میں ٹالسٹائی مجھے سب سے زیادہ پسند ہے۔"

۳۔ اپنے ناتمام ناولٹ (یا ناول "۲") "فسانہ اکبر" کی ابتدا میں رفیق حسین نے اپنے دل چسپ حالات زندگی لکھے ہیں (۳) ان میں بتاتے ہیں

"بھوپال میں ایک خاص شخص سے واسطہ پڑا جس نے پھر میرے دماغ اور کیرکٹر پر گہرا اثر ڈالا۔"

یہ خاص شخص ماسٹر حضور احمد تھے جو رفیق حسین کے بھتیجے کو پڑھانے آتے تھے۔ چھ مہینے تک رفیق حسین ان سے بیزار اور کھنچے کھنچے رہے۔ لیکن آخر جب بات چیت شروع ہوئی تو "یہ معلوم ہوا کہ مقناطیس تھا جس نے مجھے کھینچ لیا۔ انگریزی ان کو خاک نہ آتی تھی۔ عربی بھی شاید کام نکالنے بھر کی یعنی کتابیں پڑھنے بھر کی آتی تھی۔۔ فارسی اور اردو کا کیا کہنا، ایک زندہ کتب خانہ تھے۔ تواریخ سے شوق بہت بڑھا ہوا تھا۔ لٹریچر کا ذوق سلیم تھا ۰۰۰۰ حضور احمد نے میرے آگے ایک نئی دنیا روشن کر دی۔ اب مجھے علم کا میدان ایک اصلی چیز نظر آنے لگا۔ خود اس وقت تک قطعی جاہل تھا ۰۰۰۰۰ اردو میں رسالہ 'مخزن' بڑی آب و تاب سے اس زمانے میں شائع ہوتا تھا۔ ہر چند پڑھتا۔ مگر گھنٹا بھر الجھ الجھ کر ایک صفحہ پڑھا تو دماغ پراگندہ ہو گیا، لطف کیا

---

(۲) "فسانہ اکبر" رسالہ "نیادور" کے چون (۵۴) صفحوں میں آیا ہے۔ لیکن نہیں کہا جاسکتا کہ رفیق حسین اسے ابھی اور کتنا بڑھانا چاہتے تھے۔ موجودہ صورت میں اسے "فسانہ اکبر" نہیں کہا جاسکتا اس لئے کہ ابھی مصنف صرف ایک بار اکبر کے دربار میں پیش ہوا ہے، وہ بھی تھوڑی دیر کے لئے۔ ممکن ہے آگے چل کر اکبر اس داستان کا مرکزی کردار بنتا اور اس کا افسانہ ناول کی صورت اختیار کرتا۔ (۳) "فسانہ اکبر" کا یہ تمہیدی حصہ رفیق حسین کے حالات کا اہم ماخذ ہے۔ اسی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اناوے میں عظیم بیگ چغتائی رفیق حسین کے ہم جماعت اور قریبی ساتھی تھے۔

خاک آتا۔ آخر حضور احمد کا ہی دماغ چلتا تھا۔ نہ میری سیری ہوتی تھی، نہ وہ تھکتے تھے۔ موتیا تالاب کے کنارے کسی چٹان پر بیٹھے ہیں اور یک رخی باتیں ہو گئی ہیں۔ وہ بول رہے ہیں اور ہم سن رہے ہیں دیکھیے رفیق میاں، اب اسی خیال کو حافظ کسی سادگی سے ادا کرتے ہیں "۰۰۰۰۰ ایک سال نہ گذرا تھا کہ میں فارسی سمجھنے اور بولنے لگا (پڑھنا تو کہا، آج تک اردو بھی ٹھیک سے نہیں آتی "(۴)

اپنی فارسی دانی کا ذکر ایک اور جگہ اس طرح کرتے ہیں

"فارسی کبھی نہیں پڑھی، مگر بول سکتا ہوں اور چھوٹا موٹا مضمون تک لکھ لیتا ہوں۔ لکھی ہوئی فارسی کی ایک سطر نہیں پڑھ سکتا۔" ("میرا بہترین افسانہ")

۴۔ اسی بیان میں اپنی اردو تحریروں کے بارے میں لکھتے ہیں

جس وقت طبیعت موزوں ہوتی ہے اور تصور کے نقشے کاغذ پر اترنے کے لئے بے قرار ہوتے ہیں تو معمولی معمولی لفظوں کے بجوں میں کئی کئی منٹ صرف ہو جاتے ہیں۔" اور

"میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ میری چیزیں فن کے اعتبار سے مکمل ہوتی ہیں، لیکن چونکہ فنون لطیفہ پر غائر نظر رکھتا ہوں اس لئے آپ ان میں فن کی جھلکیاں ضرور دیکھ سکتے ہیں۔" اور

"(اردو) زبان نہ جانتے ہوئے بھی لکھ لیتا ہوں۔ شاید یہ لکھنوی ہونے کا فیض ہے۔" اور

"میں افسانہ لکھنے سے قبل اس کے پلاٹ اور تمام جزئیات کا اپنے تصور میں مکمل جائزہ لے لیتا ہوں۔"

۵۔ رفیق حسین اپنے نئے افسانے اپنی چھوٹی بہن، سیدہ ممتاز جہاں بیگم (والدہ الطاف فاطمہ) کو سناتے تھے۔ الطاف فاطمہ لکھتی ہیں

"وہ افسانے بھی تو ہمارے لئے ایک مصیبت تھے۔ جس دن وہ اپنے ہاتھ میں ناپختہ سی لکھائی میں لکھے کاغذ اٹھائے داخل ہوتے ہم سمجھ جاتے کہ آج چپ شاہ کا روزہ رکھنا ہے۔ دونوں بہن بھائی افسانہ سننے اور سنانے کے عمل کو عبادت کا سا درجہ دیتے۔ اماں فوراً پانی، سروتے اور سلائی بنائی سے فارغ ہو کر اشاروں میں، ہم کو ادھر ادھر ہو جانے کا حکم دیتیں اور دوپٹا ٹھیک سے اوڑھ کر بیٹھ جاتیں۔ پھر وہ ایک ایک لفظ (سنتیں) کہیں کہیں رک کر تبادلہ خیال ہوتا، کوئی لفظ کاٹا اور کوئی لکھا جاتا تھا۔" ("غزال کے رنگ")

---

(۴) اسی بیان میں رفیق حسین بتاتے ہیں کہ ۱۹۱۸ء میں حضور احمد دل کے ارمان دل ہی میں لے کر اس دنیا سے رخصت ہو گئے۔"

ان بیانوں کو ملانے سے رفیق حسین کے بارے میں کچھ متضاد سی اطلاعات حاصل ہوتی ہیں۔ مثلاً

۱۔ وہ گھٹیا مار دھاڑ والے انگریزی ناول پڑھتے تھے لیکن مصنفین میں ٹالسٹائی کو سب سے زیادہ پسند کرتے تھے۔ یعنی ٹالسٹائی کے سے سنجیدہ لکھنے والوں کا بھی مطالعہ کئے ہوئے تھے۔

۲۔ انھوں نے اردو زبان کی بہ مشکل چار پانچ کتابیں پڑھی تھیں لیکن انگریزی اور اردو فکشن کا تقابل کر کے یہ رائے بھی دیتے ہیں کہ اردو فکشن میں عشق و محبت کی بھرمار ہے، اور یہ بھی مانتے ہیں کہ اب (غالباً ترقی پسند تحریک کے زیر اثر) اردو میں غیر رومانی فکشن کی بھی تخلیق ہونے لگی ہے۔

۳۔ وہ فارسی لکھ سکتے تھے مگر پڑھ نہیں سکتے تھے۔

۴۔ اردو پڑھ سکتے تھے مگر لکھ نہیں سکتے تھے۔

۵۔ انہوں نے اردو کا مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن اردو لکھ لیتے تھے۔

۶۔ وہ افسانہ انگریزی اردو کی کھچڑی زبان میں ایک خاکے کے طور پر تیار کرتے تھے، پھر ان کی بیٹی اس خاکے کو فصیح اردو میں افسانے کی شکل دیتی تھیں۔

یہ متضاد نما بیان شبہ پیدا کر سکتے ہیں کہ بیان دینے والوں سے کہیں کچھ غلط بیانیاں ہو گئی ہیں۔ لیکن حقیقت شاید یہ نہیں ہے۔ اس لئے کہ ان بیانوں میں مطابقت پیدا کرنا ممکن ہے جس کے بعد رفیق حسین کی صحیح تصویر ہمارے سامنے آسکتی ہے۔ بیانات کی تطبیق کے بعد یہ تصویر کچھ یوں بنتی ہے۔

۱۔ رفیق حسین نے اردو کی باقاعدہ تعلیم حاصل نہیں کی تھی۔ انھوں نے چند ہی اردو کتابوں کا بالاستیعاب مطالعہ کیا ہوگا۔ لیکن کتابی علم کی اس کمی کو ماسٹر حضور احمد کی صحبت نے بڑی حد تک پورا کر دیا۔ حضور راجہ نے رفیق حسین میں فارسی کا ذوق بھی ایسا پیدا کیا کہ وہ فارسی زبان بولنے اور کسی حد تک لکھنے پر بھی قادر ہوگئے، لیکن کتابی فارسی کا پڑھنا اور سمجھنا ان سے ممکن نہ تھا۔

۲۔ وہ اردو زبان کے عالم تو کیا طالب علم بھی نہیں تھے، لیکن یہ ان کی مادری زبان تھی، ان کے خاندان کی علمی اور ادبی روایت بہت مضبوط تھی۔ اس روایت اور اردو کے ایک اہم مرکز لکھنؤ سے متعلق ہونے کی وجہ سے وہ ایک مستند اہل زبان کی طرح اردو میں اپنے خیالات ادا کر سکتے تھے۔ لیکن اردو رسم خط میں لکھنے کی مشق نہ ہونے کے باعث وہ املا کی غلطیاں بہت کرتے تھے اور بد خط بھی تھے۔ یعنی ان کا مسئلہ یہ نہیں تھا کہ فلاں خیال کو کن لفظوں میں ادا کیا جائے، بلکہ یہ تھا کہ فلاں لفظ کو کن حرفوں میں لکھا جائے۔ ان کے ہاتھ کا مسودہ پڑھنا بہت مشکل ہوتا تھا اسی لئے شاہد احمد دہلوی "کفارہ" کے افسانے کو فضول سمجھ کر لوٹائے دے رہے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ رفیق حسین کے اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا تھا اور "کفارہ" کی تصنیف اور اس کے مسودے کی تیاری میں بیٹی کا [illegible] خوشخط نقل تیار کرنے کا کام بیٹی نے [illegible]

ذمے لے لیا۔ اس کے علاوہ وہ مناسب اور برمحل الفاظ کی تلاش میں بیٹی سے بھی تبادلہ خیال کرتے تھے اور اپنی چھوٹی بہن سیدہ ممتاز جہاں بیگم سے بھی۔

۳۔ اپنی بعض تحریروں کے خاکے تیار کرنے میں رفیق حسین جلد باز طبیعت کی وجہ سے انگریزی الفاظ بھی استعمال کر جاتے تھے جن کی جگہ پر ان کی بیٹی اردو الفاظ رکھ دیتی تھیں۔

۴۔ رفیق حسین انگریزی کے گھٹیا مار دھاڑ والے ناول شوق سے پڑھتے تھے جن کے لکھنے والے بیلنیے کو دلچسپ اور تیز رفتار بنانے کے ماہر ہوتے ہیں، دوسری طرف ٹالسٹائی کا سا سنجیدہ اور بوجھل اسلوب والا فلسفی مزاج ناول نویس ان کا محبوب مصنف تھا۔

۵۔ رفیق حسین نے فکشن کا وسیع مطالعہ خواہ نہ کیا ہو لیکن کارآمد مطالعہ ضرور کیا تھا۔ کہانی سازی میں وہ محنت کرتے تھے اور کہانی سازی کی خداداد صلاحیت رکھتے تھے۔ اور سب سے ماورا وہ چیزے دگر" بھی ان کو قدرت کی طرف سے عطا ہوئی تھی جو تنقید اور تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی۔

(۲)

رفیق حسین کا شمار اس لحاظ سے اردو کے بد قسمت افسانہ نگاروں میں کیا جاسکتا ہے کہ ان کی طرف وہ توجہ نہیں کی گئی جس کے وہ مستحق تھے۔ لیکن رفیق حسین گم نام کبھی نہیں رہے، نہ ان کو یکسر فراموش کیا گیا۔ ان کے افسانوں کا مجموعہ بھی ایک سے زیادہ بار (میرے علم میں کم سے کم چار بار چار مختلف ناموں سے (۵) شائع ہوا۔ جانوروں کے افسانے لکھنے والے کی حیثیت سے ان کا نام ہمیشہ یاد رکھا گیا لیکن خود یہ افسانے قریب قریب فراموش کر دیئے گئے۔ اس فراموش کاری کا ایک ثبوت اس زمانے میں سامنے آیا جب نوجوان افسانہ نگار سید محمد اشرف نے جانوروں کو کردار بناکر بعض اچھے افسانے لکھے۔ اس وقت کچھ لوگوں نے کہا، اور کچھ نے باور بھی کر لیا، کہ عرصہ پہلے سید رفیق حسین نے جانوروں کے جو افسانے لکھے تھے اشرف کے افسانے انھیں کا چربہ ہیں، اور اس بے بنیاد قول فیصل نے اس حوصلہ مند اور عمدہ افسانہ نگار کو خاصی تکلیف پہنچائی۔ ہم بہر حال یہی سمجھتے رہے کہ ہم کو رفیق حسین کی طرح ان کے افسانے بھی یاد ہیں جو جانوروں کے متعلق ہیں، یعنی جب ہم اردو افسانوں کو رومانی، سماجی، نفسیاتی، جنسی وغیرہ کے خانوں میں بانٹیں گے تو جانوروں کے افسانوں کا بھی ایک خانہ بناکر اس میں رفیق حسین کا نام درج کر دیں گے (اور ابوالفضل صدیقی اور سید محمد اشرف کا بھی، اس فرق کے ساتھ کہ ابوالفضل اور اشرف نے "دوسری قسموں" کے افسانے بھی لکھے ہیں) غرض رفیق حسین کو ہم نے اپنے یہاں کے بڑے افسانہ نگاروں میں شامل نہیں کیا۔ یہ ان کی اور اردو کی بھی، بد قسمتی تھی، اور اس بد قسمتی کی توثیق اس وقت ہوئی جب رسالہ "نیا دور" کراچی نے اپنے ایک شمارے (۴۵) میں رفیق حسین

کے لیے ڈھائی سو سے زیادہ صفحے وقف کیے۔ ان صفحات میں رفیق حسین کی افسانہ نگاری پر اختر حسین رائے پوری اور شمیم احمد کے تنقیدی مقالے، ان کی زندگی اور انوکھی شخصیت پر "الطاف فاطمہ، سید فضل قدیر اور سید مختار اکبر کے بہت اچھے مضامین اور خود رفیق حسین کی مطبوعہ اور غیر مطبوعہ تحریروں کا انتخاب (تقریباً دو سو صفحات میں) شامل تھا، اور اس انتخاب میں "نیم کی نکولی" اور "فسانۂ اکبر" کے سے غیر معمولی افسانے بھی تھے (اور یہ جانوروں کے افسانے نہیں تھے۔) "نیا دور" نے یقیناً رفیق حسین کی قدر شناسی کا حق ادا کیا اور ان کی طرف وہ توجہ کی جو ابھی تک نہیں کی گئی تھی، لیکن "نیا دور" کے سے معتبر اور مقبول رسالے کی اس اہم اور یادگار اشاعت کے باوجود اردو ادب میں رفیق حسین کی صورت حال تقریباً وہی رہی جو پہلے تھی، اور تنقید نے ان کو زیادہ اعتنا کی نگاہ سے نہیں دیکھا۔ البتہ آصف فرخی نے اپنے مضمون "رفیق حسین زماں بے زمانی" میں ان کے افسانوں کا بہت اچھا جائزہ لیا اور اس میں بحث کے کئی دروازے کھولے، لیکن اس مضمون نے بھی دوسرے لکھنے والوں میں کوئی خاص تحریک پیدا نہیں کی، اور اب تو کچھ ایسا معلوم ہونے لگا ہے کہ رفیق حسین ہماری کم توجہی سے زیادہ اپنے منفرد کمالات میں۔

(۳)

رفیق حسین کے افسانوں، خصوصاً "آئینۂ حیرت" میں شامل آٹھ افسانوں، کے بنیادی موضوع یا موضوعات کا تعین ابھی ہونا ہے، اور یہ کچھ آسان کام نہیں ہے۔ سرسری طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ان افسانوں کا موضوع جانور ہیں، لیکن یہ سوال پھر بھی باقی رہتا ہے کہ رفیق حسین جانوروں کے موضوع پر ہمیں کیا بتانا چاہتے ہیں۔ انہوں نے جانوروں کی بھینسوں، ادا ؤں، عادتوں، جبلتوں اور جذبوں تک کی عمدہ تصویریں کھینچی ہیں، تاہم جانوروں کے متعلق معلومات کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو یہ افسانے تشنہ معلوم ہوتے ہیں اور جانوروں سے واقفیت اور ان کی قلمی تصویریں بنانے میں رفیق حسین سے کہیں بڑا ماہر جم اذ ربٹ معلوم ہوتا ہے (اور تھا بھی اس لئے کہ وہ جانوروں کا عاشق بھی تھا اور تاجر بھی۔ یہ تجارت اس کی آمدنی کا ایک بڑا ذریعہ تھی، اور شاید انسانی بڑا ذریعہ جانوروں سے متعلق اس کی تحریریں بھی تھیں) لیکن جانور شناسی کے نقطۂ نظر سے رفیق حسین کو پرکھنا ان کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ یہ خیال کرنا بھی مناسب نہ ہوگا کہ ان کا بنیادی موضوع جانور اور انسان کا موازنہ ہے، اور یہ خیال کرنا اور بھی نامناسب ہوگا کہ وہ جانور کو انسان پر فوقیت دیتے ہیں۔ جانور اور انسان کا اس قسم کا تقابل ان کا مقصود نہیں معلوم ہوتا، البتہ ان کے یہاں یہ دونوں فطری (جبلی) اور ساختہ (عقلی) مظاہر کی نمائندگی کرتے ہیں اور ان کے افسانوں میں کہیں کہیں ان دونوں مظاہر کا تقابل بلکہ تصادم بھی ہوتا ہے۔ حیوان فطری وجود کا نمائندہ ہے۔ اور انسانی وجود اس کو کبھی مسخ کرتا ہے، کبھی خطرے میں ڈالتا ہے اور کبھی فنا کر دیتا ہے۔ اسے رفیق حسین کا بنیادی موضوع خواہ نہ کہا جائے لیکن یہ ان کے افسانوں کا ایک

مشترک موضوع ضرور ہے ۔ کیونکہ یہ "آئینۂ حیرت" کے آٹھوں افسانوں میں موجود ہے ۔ گوشوا
اس طرح ہے:

۱ ۔ کفارہ ۔ انسان (بہاری) جنگل میں جاہستا ہے ۔ شیروں کا شکار چراچرا کر کھاتا ہے ۔ شیرنی اس
مار ڈالتی ہے جس کے بعد اس کا نر اسے چھوڑ کر چلا جاتا ہے ۔ انسانی خون کے اثر سے شیرنی آدم خ
ہو جاتی ہے اور نتیجے میں اپنے ایک بچے کے ساتھ انسان (احمد، محمود) کے ہاتھوں ماری جاتی ہے
دوسرا بچہ قیدی بنالیا جاتا ہے ۔

۲ ۔ "کلوا" کتا انسان (منی کی) محبت میں ڈوب کر مر جاتا ہے ۔

۳ ۔ "بیرو" نیل گائے انسان (جوگی) کے ڈالے ہوئے کنٹھے کی وجہ سے اس وقت تک اپنے
جنسوں کی برادری سے باہر حیران و پریشان رہتا ہے جب تک وہ کنٹھ ٹوٹ نہیں جاتا ۔ شیرا
ریچھ سے لڑتے ہوئے مارا جاتا ہے جو اپنی عادت کے خلاف شیر سے اس لیے لڑ پڑا تھا کہ ا
انسان (کسی شکاری) کی گولی سے زخمی ہو کر اس کی ریچھنی کی موت نے اسے پاگل سا کر دیا ۔
شیر سے لڑنے میں ریچھ کی جان جاتی ہے

۴ ۔ "گوری ہو گوری" گائے کا بچھڑا موت کے دہانے پر پہنچ جاتا ہے اس لیے کہ اد
(مادھو یا بسنتی) نے اسے کھونٹے سے باندھ دیا ہے اور سیلاب کا پانی چڑھتا ہوا اس کی ناک
آپہنچا ہے ۔

۵ ۔ "آئینہ حیرت" بندریا کی زندگی سراپا الم ہو جاتی ہے ۔ اس لئے کہ انسان (قریشی خاندان)
اس کے بچے کو اس سے چھین لیا ہے (بندریا اور "گوری ہو گوری" کی گائے، دونوں اپنے بچے
جانے کے بعد بھی اسے ساتھ نہیں لے جا سکتیں اسی لئے کہ انسان کی باندھی ہوئی رسی نے بچو
جکڑ رکھا ہے) ۔ بندریا لینڈ سلائڈ کے وقت انسان کے بچے کو اٹھا کر بھاگتی ہے ۔ اس لیے
ٹانگوں سے چلنے پر مجبور ہے ۔ اور اسی لیے لینڈ سلائڈ کا شکار ہو کر مر جاتی ہے ۔ (اس کا اپنا بچہ
کے پیٹ سے اس طرح چپک جاتا کہ وہ چاروں ہاتھ پیر استعمال کر سکتی اور شاید بچ نکلتی، خو
اور اس کا بچہ بھی، بلکہ اگر بچہ چھینا نہ گیا ہوتا تو وہ لینڈ سلائڈ کے علاقے سے کب کی اپنے
میدانی مسکن کو لوٹ گئی ہوتی) ۔

۶ ۔ "ہر فرعونے راموسیٰ" عظیم الجثہ ہاتھی انسان (کسی شکاری) کی گولی سے کانا ہو کر قہر و
اور مکاری کا پیکر بن جاتا ہے اور آخر انسان (کلوا پاسی) کے ہاتھ سے مارا جاتا ہے ۔

۷ ۔ "شیریں فرہاد" بلی انسان (نسیمہ) کی محبت میں ایک گھر سے وابستہ ہو جاتی ہے ۔ اسے ا
کے بلے کو انسان (اقبال احمد) خالی مکان کے ایک کمرے میں مقفل کر کے چلا جاتا ہے ۔ جب
دن کی بھوک سے بے تاب ہو کر بلا اپنی محبوبہ بلی کو کھا جاتا ہے، اور پھر اسے ڈھونڈتا ہم

۸ - " بے زبان " سرکس کی چلبلی گھوڑی انسان (گونگی لڑکی) کی صحبت سے محروم ہو کر انسان (سرکس والوں) کے ظلم سہتی ہے۔ مدتوں بعد اتفاقیہ اپنی محبوب انسانی ہستی (گونگی لڑکی) کو پا کر پاگل سی ہو جاتی ہے۔ اور یہی پاگل پن اس کی جان لے لیتا ہے۔

یعنی (کم از کم اس گوشوارے کی حد تک) انسان کی جانور سے دوستی ہو یا دشمنی، جانور کو انسان سے انس ہو یا وحشت، ہر صورت میں انسانی وجود حیوانی وجود کے لیے مہلک ہے۔ انسانی وجود حیوانی وجود سے بدتر ہے یا بہتر، اس بحث سے رفیق حسین نے زیادہ سروکار نہیں رکھا ہے، لیکن ان کے افسانے یہ ضرور بتاتے ہیں کہ جنگل کا ایک مقررہ قانون ہے جس سے اس کے باشندے انحراف نہیں کرتے، اور اگر شاذ و نادر انحراف کرتے ہیں تو " کفارہ " کی شیرنی اور " ہر فرعونے راموسیٰ " کے ہاتھی کی طرح اپنی سزا کو پہنچتے ہیں۔ جنگل کا قانون لازماً انسانی قانون سے بہتر نہیں ہے، یہاں بھی خون بہتا ہے اور یہاں بھی جرم ضعیفی کی سزا مرگ مفاجات ہے، لیکن یہ قدرت کا قانون ہے۔ اور رفیق حسین کے لفظوں میں قدرت کے قوانین بے رحم ہیں۔ اور ان قوانین سے بھی زیادہ بے رحم وقت ہے جو " آئینہ حیرت " کے لینڈ سلائڈ کی طرح ہر چیز پر سے گذرتا ہر چیز کو فنا کرتا اور اس کی جگہ دوسری چیز کو فنا کرنے کے لئے پیدا کرتا چلا جا رہا ہے۔ چند اقتباس دیکھیے

> " اب موسم بھی اور ہے۔ ہولی جل چکی ہے۔ سبز لہلہاتے جاندر کو چار مہینے کی سخت سردی نے مار کر سکھا دیا ہے۔ یہاں نہ اب چڑیاں چہچہاتی ہیں نہ کالا تیتر بولتا ہے۔ کھڑکھڑاتا ہوا بھورا جاندر ایک چنگاری کا منتظر تھا جو کسی نہ کسی طرح ہر جاندر میں پہنچ کر ان مردہ گھانسوں کو فنا کی آخری منزل میں پہنچا دیتی ہے اور جب جاندر جل کر بھوری اور سیہ راکھ سے ڈھکا ہوا نکل آتا ہے تو اسکی خاک سے آنے والی نسل کے بے خبر نونہال پودے ہنستے ہوئے سر نکالتے ہیں، ظالم - ظالم - قدرت کے قوانین ظالم ہیں۔ " (کفارہ)

•••••••••••••••••••••••••

> " ہم روز دیکھتے ہیں کہ صبح کو ہلکی روشنی میں ہر چیز خوش حال، تر و تازہ، شاداب ہوتی ہے؛ بھیگی بھیگی ٹھنڈی ہوا کے جھونکے چلتے ہیں؛ چڑیاں چہچہاتی ہیں؛ پھول مسکراتے ہیں؛ سبزہ لہلہاتا ہے۔ اور چند ہی گھنٹے بعد چوندھیاتی دھوپ میں ہر چیز دہکتی ہے؛ جھلستی ہے؛ ہوائیں گرم اور خاک آلود ہو جاتی ہیں، چڑیاں ادھر ادھر چھپ جاتی ہیں پھول نڈھال ہو کر کھلاتے اور گرتے ہیں؛ ہریاول پر دھوپ پڑتی ہے، خاک چھاتی ہے۔ دن رات یہی قدرت کے پلٹے ہیں۔ پھر کون سی حیرت کی بات ہے کہ سرکس کی وہ تندرست سیاہ چمکتی شوخ گھوڑی

کان پور میں نیلام ہونے کے چند دن بعد بکنے میں جتنے والی گھڑیا ہو گئی ۔" (بے زبان)

••••••••••••••••••••••••

" ایک بوڑھی بندریا •• بڑکے درخت کے پاس اکڑوں بیٹھی ہے ۔ لمبے ہاتھ گھٹنوں پر ٹکے ہوئے آگے پھیلے ہیں ۔ بدن پر چکتی ہوئی پوستین کے بجائے لمبے اور چھدرے بال بے ترتیبی سے منتشر ہیں ۔ لٹکی ہوئی بھوؤں کے نیچے معمول سے کہیں زیادہ آنکھیں اندر دھنسی ہوئی ہیں ۔ یہ گھٹنوں ایک جگہ نگاہیں جمائے اسی حالت میں بیٹھی سوچتی رہتی ۔ کبھی کوئی سوکھا پتا ہوا میں تلملاتا اس کے کان کے پاس سے گذرتا ہے تو سر ایک طرف جھکا کر پتے کو گر جانے دیتی ہے اور پھر ویسے ہی بیٹھ جاتی ہے

نہ چھیڑ اے نکہت باد بہاری راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں ہم بیزار بیٹھے ہیں

زندگی ، پرعیش اور پر کیف زندگی ، بچپن کی پر سحر بے فکر زندگی ، جوانی کی مست زندگی ، کیا تو اسی واسطے عطا ہوئی تھی کہ وقت آخر تیری یاد کے تاریانے پشت خمیدہ کی دھجیاں اڑائیں ؟" (آئمنہ ، حیرت)

••••••••••••••••••••••••

" چاند رُ اگتا ہے ۔ وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوئی تھیں ، عالم بے خبری میں وجود میں لا کر اس دنیا میں گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لیے چھوڑ دی جاتی ہیں ۔ عرصہ ۔ حیات کم ہے ، مصائب عالم بھی ہیں ، موسم کی سختیاں بھی ہیں ، وجود کی جد و جہد بھی جاری ہے کہ بیڑا پار لگ جاتا ہے ۔ اور پھر وہی ہوتا ہے ۔ ظلم ۔ ظلم ۔ قدرت کے قوانین کیسے ظالم ہیں ۔ قدآور درخت چھوٹے پودے ، لاکھوں قسم کی گھانسیں ، بڑے بڑے جانور اور درندے ، چوپائے اور پرندے ، چھوٹے چھوٹے جانور ، کروڑہا قسم کے کیڑے ، اور انسان سبھی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے آرہے ہیں ۔ چکی چل رہی ہے ، آٹا نکل رہا ہے ۔" (کفارہ)

••••••••••••••••••••••••

اور یہ " آئینہ ، حیرت " کا لینڈ سلائڈ ہے ۔ لینڈ سلائڈ ، یا گذرتے ہوئے وقت کی تجسیم ، فنا کے اس کہرام میں ایک جان دار وجود ایک اور جان دار وجود کا بوجھ اٹھائے بقا کی ہاری ہوئی جنگ لڑ رہا ہے

"پہاڑ گر رہا تھا۔ لینڈ سلپ ہو رہی تھی۔ پوری زمین مکان، باغ، درخت، اوپر نیچے کے جنگلوں سمیت تیزی سے پھسل رہی تھی۔ سکنڈوں نہیں بلکہ پلوں حالت بدل رہی تھی۔ زمین جگہ جگہ پھٹی۔ سیدھے درخت اپنی اپنی جگہ میڑھے بگڑے ہو گئے۔ قریشی صاحب کی کوٹھی کانپی، لرزی، پھوٹ پھوٹ ہو کر بزدل کی طرح اڑا اڑا کر بیٹھ گئی۔ دھڑ دھڑ، باؤں باؤں کی بڑھتی ہوئی تا بہ فلک آوازوں میں گری ہوئی کوٹھی کا ملبہ نیچے دوڑا، پیچھے سے گرتے پڑتے سرنگوں درخت دوڑے۔ ہزاروں قد آور (چٹانیں؟)، کروڑوں من ملبہ۔ لاکھوں من پتھر ایک دوسرے پر گرتے پلٹے کھاتے، ٹوٹتے، توڑتے، مسمار ہوتے اور سامنے کی ہر چیز کو تباہ کرتے گر رہے ہیں اور گرتے چلے جا رہے ہیں اور ان ہی میں ان آوازوں میں، اس اندھیرے میں، لاکھوں لڑھکتے ہوئے پتھروں میں، تیز پھسلتی ہوئی سلوں میں، مست خاک تین ٹانگ کی بندریا۔۔۔ کیونکہ ایک ہاتھ سے بچے کو تھامے ہے۔۔۔ چھوٹے پتھروں سے کتراتی ہے۔ بڑے پتھروں پر چڑھ جاتی ہے۔ سلیں اور چٹانیں اس کو پیس دینے کے لئے پھسلتی ہوئی لپکتی ہیں، یہ کود کر ان ہی پر سوار ہو جاتی ہے۔ دیوہیکل درخت سیکڑوں ہاتھ پھیلائے اس پر لڑھکتا ہے۔ تھاڑ دیتا، سامنے کی ہر چیز سمیٹتا آتا ہے۔ بندریا اس کی ڈالی ڈالی اچکتی ہے۔ لاکھوں کروڑوں من سلیں، پتھر، درخت مٹی برابر اوپر سے گر رہے ہیں۔ پہاڑ کے اس طرف کا پورا ڈھال چوٹی سے لے کے نیچے ہر بھٹی تک پھسل پڑا ہے۔ ہر بھٹی کی آبادی کئی سو فیٹ ملبے کے نیچے دفن ہو گئی ہے۔ کیا جھونپڑا، کیا مکان، کیا امیر، کیا غریب، کیا پیر کیا فقیر، سب دفن ہو چکے ہیں۔ فردوس کالج کے منتشر ٹکڑوں پر گروں بلکہ بلیون ملبہ گر چکا ہے اور گر رہا ہے۔ اور اب بھی، اس شور قیامت میں، اس اندھیرے میں، بندریا پتھر سے چٹان پر، اور چٹان سے درخت پر، درخت سے نگل جانے والے ملبے پر اچکتی ہے، تین ہی ہاتھ پیر ہیں۔ اور ایک ہاتھ سے بچہ سینے سے چمٹا رکھا ہے۔ بندریا ہر وقت اچھل رہی ہے؛ ہر کچل کر پیس لے جانے والی چیز پر اچک کر سوار ہو جاتی ہے؛ اور پھر جب اس چیز کے خود دفن ہونے کی نوبت آتی ہے تو اس سے اوپر آنے والی چیز پر اچک کر سوار ہو جاتی ہے۔"

یہ ایک کامل علامتی بیانیہ ہے؛ کامل اس لیے کہ علامتی مفہوم کے بغیر بھی اس کی منظری حقیقت قائم رہتی ہے۔ یعنی یہ اپنی بیانیہ حیثیت میں علامتی تاویلوں کا محتاج نہیں ہے۔

"آئینہ حیرت" کے افسانوں کو ایک سے زیادہ بار پڑھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ رفیق حسین نے جنگل اور حیوان کو اپنا کینوس بنایا ہے لیکن ان کی توجہ کا مرکز وجود اور اس کا عدم حیات اور اس پر زمان کا گہرا سایہ ہے۔ لینڈ سلائڈ کے مندرجہ بالا منظر کے فوراً بعد کا بیان دیکھئے

"رات کی تباہ کاریوں کے بعد فلک پیر انتہائی معصومیت سے مسکرایا۔ خاموش پہاڑیوں میں صبح ہوئی۔ بادل بھی چھٹ چکے ہیں، کہرا بھی نہیں ہے۔ ہوا بھی بند ہے۔ دو چار چڑیاں چہچہا رہی ہیں۔ بیر بھٹی کی آبادی تین سو فیٹ ملبہ اوڑھے ٹھنڈی پڑی سو رہی ہے۔ سامنے مخور کالا پہاڑ ڈیڑھ میل دو ہزار فیٹ لمبا کھتئی بھورا دہانہ پھاڑے، جمائی سی لے رہا ہے۔ لمبی چوڑی جمائی ہے، کچھ عرصہ لگے گا۔ پانچ سو برس میں پھر اس دہانے کو گھنے جنگل اُگ کر ڈھانک لیں گے۔"

اور یہ وقت کی معتدل رفتار کے ساتھ ہوگا اور قانون قدرت کے عین مطابق ہوگا اور حسب معمول ہوگا۔ لینڈ سلائڈ کی رات جو کچھ ہوا وہ بھی کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں تھا۔ فردوس کاٹج کی کیا بساط، بیر بھٹی کی چھوٹی سی بستی کی بھی کیا بساط، بڑے بڑے شہروں کی مٹی ڈھانپ لیتی ہے، اور اس مٹی پر اور مٹی جمتی ہے۔ یہ وقت کے معمولی کام ہیں۔ غیر معمولی بات صرف یہ ہے کہ جو کام وقت صدیوں میں انجام دیتا ہے وہ اس نے لینڈ سلائڈ کی رات ساعتوں میں انجام دے دیا اس لیے کہ اس رات برسوں کے بجائے "سکنڈوں بلکہ پلوں حالت بدل رہی تھی۔" گویا اس رات چکی تیز چل رہی تھی۔

••••••••••••••••••••••••••

کچھ پہلے رفیق حسین کے ساتھ جیرالڈ ڈریل کا نام لینے کی زیادتی کی گئی تھی۔ یہی زیادتی ان کے ساتھ کپلنگ اور جم کاربٹ کا نام لے کر بھی کی جاسکتی ہے۔ لیکن یہ بھی زیادتی ہوگی کہ ہم رفیق حسین کے یہاں جانوروں کو بالکل ضمنی اور ثانوی حیثیت دے دیں۔ یہ صحیح ہے کہ رفیق حسین جانوروں کے بارے میں زیادہ معلوماتی تفصیلات فراہم نہیں کرتے لیکن ان کا قلم چند خط کھینچ کر جانور کو زندہ کر دیتا ہے۔ خصوصاً کسی صورت حال میں تغیر کا مختلف جانوروں پر ردعمل دکھانے میں ان کی یہ مہارت کھل کر سامنے آتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے

شیر "شیر دم کو اپنے پہلو میں سمیٹے، منھ کھولے، ہلکے ہلکے ہانپتا ہوا، تیزی سے آنکھیں ادھر ادھر گھماتا ہوا سامنے کی کھڑی چڑھائی کو بہ غور دیکھ رہا تھا۔ دفعتاً ریچھ، جس کی کہ ہوا سے ندی کے کنارے ہی آگئی تھی، سامنے پتھروں پر آہستہ آہستہ بھدے پن سے چڑھتا نظر (آیا) شیر کا کھلا ہوا منھ بند ہوگیا، دم لٹھیا کی

طرح پیچھے جا پڑی اور دم کی پتلی نوک ناگن کی طرح دائیں بائیں لہرانے لگی -
شیر بار بار دبکا ہوا پنجوں کے بل سدھر سدھر کر بیٹھنے لگا - " (ہیرو)

••••••••••••••••••••••••

بنڈ یلا (جنگلی سور) " بنڈ یلے کو مالا کی گھاس کی طرف سے کچھ آہٹ معلوم ہوئی
زمین میں گھسی ہوئی بھاری تھوتھنی وہیں مٹی میں دھنسی کی دھنسی رہ گئی -
کانوں نے آہستہ آہستہ جنبش جاری رکھی - آواز پھر بند ہو گئی تھی - کچھ دیر اسی
حالت میں انتظار کرنے کے بعد ناک کو دوبارہ مٹی میں جھٹکے سے دھنسایا ہی تھا
کہ کھس کھس کھساک آواز آئی - بنڈ یلا جڑ کھودتے میں رکا، اور پھر بغیر سر
گھمائے بدن کے ایک ہی جھٹکے میں پوری جان سے گھوم، مالا کی طرف رخ کر،
پتلی دم کی جلیبی بنا، ساکت کھڑا ہو گیا - " (ہر فرعونے راموسی)

••••••••••••••••••••••••

ریچھ " اس تڑاخے کی آواز سے ریچھ، جو کہ ان پتھروں کے پاس سے گذر رہا تھا
ٹھٹھک گیا - بھاری جھبرا سر ہلا ہلا کر ادھر ادھر سونگھا " دو بوٹین مشترکہ ا "
جھلا کر نیچے سے ناک کے بانسے کو دو دفعہ پونچھا اور دونوں پتھروں کے بیچ میں
گھس گیا - بجلی کی طرح شیر شکار کو چھوڑ گھوم کے کھڑا ہو گیا - آندھی کی طرح
ریچھ نے جھٹکا لیا اور راستہ روک کر سات فیٹ اونچا، تین فیٹ چوڑا جھبرا دیو
پچھلے پروں پر کھڑا ہو گیا - " (ہیرو)

••••••••••••••••••••••••

گونڈ " نر گونڈ، جنگل کا سب سے بڑا چوپایہ، اپنے جثے اور اپنی طاقت پر مغرور
گونڈ، نتھنے پھلائے، کانوں کی کٹوریاں آگے گھمائے، دم کی تھاپی تیزی سے ہلا
رہا تھا - سمجھ میں نہ آتا تھا کہ کون گستاخ بد تمیز راستے میں ہے - " (ہر فرعونے را
موسیٰ)

••••••••••••••••••••••••

ہاتھی " شیرنی کی جنگل دہلا دینے والی دہاڑ اس نے سکون اور اطمینان کے ساتھ
سونڈ کی نوک منھ میں دبائے ہوئے اور اٹھے ہوئے پچھلے ایک پیر سے دوسرا پیر
کھجاتے ہوئے سنی - اس کی بائیں طرف کی پھوٹی ہوئی آنکھ، جس میں سے دائمی
سیاہ بہنے والے آنسوؤں سے مستک پر ایک کالی لکیر بنی ہوئی تھی، اپنے دید سے
خالی گڑھے پر پھیلائی اور سالم آنکھ کے چھوٹے سے گول ڈھیلے نے چاروں طرف
اوپر اور نیچے کئی چکر کھائے - " (ہر فرعونے راموسی)

....

"مکار ہاتھی آواز کے سنتے ہی سہم ہو کر رہ گیا۔ کئی منٹ آدھا پولا منھ میں اور آدھا سونڈ کی نوک میں پکڑے کھڑا رہا۔ پھر پولا منھ سے نکال وہیں پھینک سونڈ کی نوک ہو میلنے کو آگے بڑھائی۔ کان کھڑے کیے اور آہستہ آہستہ مچان کی طرف بڑھا۔"

....

گھوڑی "یکایک یہ آواز جو آئی، گھوڑی چونک ..دونوں کان پیچھے دبا خاموش کھڑی ہو گئی.... گونگی نے پھر وہی آواز نکالی۔ گھوڑی نے آگے پیچھے کان ہلاتے ہوئے پھر اس آواز کو سنا....دوسرا کے جو گھوڑی نے اس آواز کو سنا تو پھر یہ معلوم ہوا کہ اس مریل گھوڑی میں کسی نے بجلی بھر دی۔ ایک دفعہ ہنہنانے کی تڑپ ماری.... دیکھتے دیکھتے ساز کے ٹکڑے ٹکڑے ہو گئے۔ گھوڑی آزاد بھون سے نکل یکے کے چاروں طرف پھرنے لگی۔ دوڑتی، بھاگتی، کبھی الف ہوتی، کبھی دولتیاں چلانے لگتی، کان سکیڑے، دانت نکالے یکے کے گرد گھومنے لگی۔" (بے زبان)

....

رفیق حسین کے افسانوں کے دروبست کو دیکھ کر احساس ہوتا ہے کہ جس طرح کوئی انجینئر اپنی تعمیر کا نقشہ قبلے سے تیار کر کے ایک ایک اینٹ کی جگہ مقرر کر لیتا ہے اسی طرح انھوں نے بھی اپنے افسانے کی منصوبہ بندی اور تنظیم کی ہے، اور ان کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے کہ میں افسانہ لکھنے سے پہلے اس کے پلاٹ اور تمام جزئیات کا اپنے تصور میں مکمل جائزہ لے لیتا ہوں مثلاً بارہ کو افسانے میں پہلی بار کس وقت دکھایا جائے (کمارہ)، جامدنی کی جھاڑیوں میں ہیرو کو کب نمودار کیا جائے (ہیرو)، کلوا اور منی کی دوبارہ ملاقات کب اور کہاں ہو (کلوا)، بندریا کو آخری بار فردوس کالج میں کب گھر پہنچانا ہے۔ اور لمبند سمائنڈ کی ابتدائی گڑگڑاہٹ کس وقت سنانا ہے (آئینہ حیرت) وغیرہ۔۔ یہ سب طے کرنے میں رفیق حسین نے خاصی دماغ سوزی کی ہوگی، لیکن ان کے یہاں پر موڑ اس طرح آتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ اپنے آپ ادھر مڑ گیا اور راستے یہ رخ دینے میں افسانہ نگار کو کچھ محنت نہیں پڑی ہوگی، لیکن افسانوی بیانیے میں سب سے زیادہ ساختہ چیز بھی پر فریب بے ساختگی ہوتی ہے۔ "آئینہ حیرت" کے افسانوں کے نقشوں پر ایک نظر ڈالیے

(۱) "کفارہ" مصطفیٰ آباد ریخ اور گیہوں کا کھیت۔ بیلیں اور رجھانک کھیت چر رہے ہیں، ان کی واپسی کے انتظار میں شیرا اور شیرنی، گھات لگائے بیٹھے ہیں۔ شیرنی اور شیر کو ہوا میں ایک نئی بو

محسوس ہوتی ہے اور دونوں وہاں سے چلے جاتے ہیں ۔ چیتلوں کو بھی وہ بو محسوس ہوتی ہے اور دور پر ایک جنبش نظر آتی ہے ۔ پورا گلہ بھاگ کھڑا ہوتا ہے ۔ گیہوں کھیت میں مفرور قاتل بہاری آگیا ہے ۔ وہ قانون سے بچنے کے لئے جنگل میں رہنے لگا ہے اور شیر کے شکار کا گوشت چرا چرا کر کھاتا ہے ۔ ایک دن گوشت چرا کر بھاگتے ہوئے اس کا سامنا شیرنی سے ہو جاتا ہے ۔ شیرنی اسے مار ڈالتی ہے اور اس کے بعد آدم خور ہو جاتی ہے ، آخر خود بھی ماری جاتی ہے ۔

(۲) ۔ کلوا اسکولی لڑکا منن کتے کے پلے کو گھر لاتا ہے ۔ پلا کچھ دن وہاں رہتا ہے ۔ لڑکے کا باپ اسے نکلوا دیتا ہے ۔ ایک کہار کی لڑکی اس کو پال لیتی ہے اور اس کا نام کلوا رکھتی ہے ۔ محلے کا ایک لڑکا انتقاماً کلوا کو اٹھا لے جاتا ہے ۔ کلوا کچھ دن قبرستان میں ایک گھرانے کے ساتھ رہتا ہے پھر رسی کاٹ کر بھاگ نکلتا ہے اور ایک بڑے کتے کی ماتحتی اختیار کر لیتا ہے ۔ اس کتے کے مرنے کے بعد اس کے علاقے پر قابض ہو جاتا ہے ۔ ایک دن اسے کہاری کی لڑکی کی بو ملتی ہے ۔ اور وہ اس کے سہارے لڑکی کے گھر پہنچ جاتا ہے ، لیکن لڑکی سسرال جا چکی ہے ۔ کلوا وہیں رہ پڑتا ہے ۔ سال بھر بعد لڑکی واپس آتی ہے ۔ کلوا اس کی طرف بڑھتا ہے لیکن وہ کلوا کو بھول چکی ہے ۔ اور اس سے ڈر جاتی ہے ۔ آٹھویں دن وہ سسرال واپس چلی جاتی ہے ۔ اب کلوا ایک غضب ناک کتا ہو جاتا ہے ۔ ادھر منن غلط تربیت کی وجہ سے آوارہ گردی کرنے لگتا ہے ۔ ایک دن کلوا اور منن کی ملاقات ہو جاتی ہے ۔ کلوا کو منن کی بو مانوس معلوم ہوتی ہے ، دونوں میں پھر سے دوستی ہو جاتی ہے اور دونوں ساتھ ساتھ آوارہ گردی کرنے لگتے ہیں ۔ ایک دن منن واٹر ورکس کے گہرے تالاب میں گر کر ڈوبنے لگتا ہے ۔ کلوا تالاب میں پھاند کر اسے سہارا دیے رہتا ہے ، یہاں تک کہ لوگ آکر منن کو بچا لیتے ہیں لیکن کلوا پیٹ میں زیادہ پانی پہنچ جانے کی وجہ سے مر جاتا ہے ۔ منن کو اسپتال پہنچایا جاتا ہے اور کلوا کی لاش کرگسوں کی خوراک بننے کے لئے وہی پڑی رہ جاتی ہے ۔

(۳) ۔ ہیرو ایک جوگی کا پالا ہوا نیل گائے ہیرو جوگی کی گرفتاری کے بعد لاوارث ہو جاتا ہے اور بستی والوں کی چھیڑ چھاڑ سے عاجز آکر جنگل میں چلا جاتا ہے ۔ لیکن اس کے گلے میں جوگی کا ڈالا ہوا کنٹھا پڑا ہے جس کی وجہ سے اس کے جنگلی ہم جنس اس سے وحشت کھاتے ہیں ۔ دو سیل گایوں کے ایک گلے کے سردار سے بار بار لڑتا ہے اور ہر بار اس کا حریف شکست کھا کر بھاگتا ہے جس کے بعد جنگل کے قانون کی رو سے ہیرو کو گلے کا سردار ہو جانا چاہئے لیکن جیسے ہی وہ گلے کے قریب پہنچتا ہے ۔ مادائیں اس کے کنٹھے سے بھڑک کر بھاگ کھڑی ہوتی ہیں ۔ ہیرو گلے کا پیچھا کرتا پھرتا ہے اور کسی کو چین سے نہیں بیٹھنے دیتا ۔ ادھر ایک بدمزاج ریچھ بھی وہاں آجاتا ہے اور بلا امتیاز سب جانوروں پر حملہ کرنے لگتا ہے ۔ جنگل میں ابتری پھیل جاتی ہے جس کی وجہ سے شیر کو شکار کی تلاش میں کئی کئی دن بھوکا رہنا پڑتا ہے ۔ ایک دن وہ ایک پہاڑی کگارے پر ہیرو کے حریف کو مار لیتا ہے اور اسے کھانا شروع ہی کرتا ہے کہ ریچھ وہاں آپہنچتا ہے ۔ دونوں میں ہولناک جنگ ہوتی ہے

اور دونوں ایک دوسرے کو مہلک طور پر زخمی کردیتے ہیں ۔ بیرو بھی اپنے حریف کا پیچھا کرتا ہوا کگارے پر پہنچ جاتا ہے ۔ ریچھ اور شیر کو آپس میں گتھے دیکھ کر اپنے لیے خطرہ محسوس کرتا ہے اور بڑھ کر دونوں کو ایسی ٹکر مارتا ہے کہ دونوں ایک ہزار فیٹ نیچے کی چٹان پر جاگرتے ہیں ۔ شیر کا پنجہ لگنے سے بیرو کے گلے کا گھنٹا ٹوٹ جاتا ہے ۔ اب مادہ نیل گائیں اسے قبول کرلیتی ہیں ۔

(۴) ۔ گوری ہو گوری گاؤں میں سیلاب آجاتا ہے ۔ گاؤں والے گھر چھوڑ چھوڑ کر بھاگتے ہیں ۔ ایک لڑکی گھری میں رہ جاتی ہے اور گھر کی گائے کا بچہ کھونٹے سے بندھا رہ جاتا ہے ۔ محفوظ جگہ پر پہنچ کر ماں باپ کو لڑکی کے غائب ہونے کا پتا چلتا ہے ۔ دونوں رونے لگتے ہیں ۔ گائے بھی اپنے بچے کو پکار رہی ہے ۔ آخر وہ پیرتی ہوئی واپس پہنچتی ہے ۔ اپنے بچے کو ساتھ لے جانا چاہتی ہے ۔ لیکن بندھا ہونے کی وجہ سے بچھڑا وہیں چکر کھاتا رہتا ہے ۔ گائے لڑکی کو پیٹھ پر سوار کرکے بچھڑے کے پاس لاتی ہے ۔ لڑکی بچھڑے کی رسی کھول دیتی ہے اور تینوں خیریت کے ساتھ اپنے لوگوں میں پہنچ جاتے ہیں ۔

(۵) ۔ آہنہ حیرت. جون کی دھوپ میں جلتی ہوئی سڑک پر پہاڑ کا باشندہ ڈھنیال گرمی سے بےحال چلا جارہا ہے ۔ ایک رئیس ترس کھاکر اس کو اپنی موٹر میں بٹھالیتا ہے ۔ اسی گرم سڑک پر ایک بندریا بھی اپنے بچے کے ساتھ سفر کر رہی ہے ۔ سرد پہاڑی علاقہ آجاتا ہے جہاں بندریا اپنی ٹولی میں شامل ہوجاتی ہے ۔ ایک دن رئیس کا ڈرائیور بندریا کے بچے کو اٹھالے جاتا ہے تاکہ رئیس کا منتوں مرادوں والا کمزور بچہ بندر کی ہوا پاس رہنے سے تندرست رہے ۔ بندریا اپنے بچے کو ڈھونڈھتی ہوئی رئیس کی کوٹھی میں پہنچ جاتی ہے ۔ بچہ رسی سے بندھا ہوا ہے اس لئے ماں اسے پالینے کی باوجود ساتھ نہیں لے جاسکتی ۔ آخر وہیں رہ پڑتی ہے ۔ گھر والے شروع میں اس سے کچھ نہیں بولتے لیکن وہ کچھ ایسی توڑ پھوڑ مچاتی ہے کہ اسے بندوق سے ڈراکر بھگادیا جاتا ہے ، لیکن اب اس کا بچہ ہر وقت ماں کی یاد میں چیخا کرتا ہے اور اندیشہ پیدا ہوتا ہے کہ کہیں وہ بیمار پڑکر رئیس کے بچے کی صحت کے لئے خطرہ نہ بن جائے ۔ رئیس کے یہاں سے ایک لڑکی پوجا کی غرض سے بندر کے بچے کو اپنے یہاں لے جاتی ہے ۔ پہاڑ پر بارش اور ٹھنڈک شروع ہوجاتی ہے ۔ بندروں کی ٹولی واپس جاچکی ہے لیکن بندریا بچے کی تلاش میں وہیں رہتی ہے ۔ بے قرار ہوکر ایک رات وہ رئیس کی کوٹھی پر پہنچ جاتی ہے ۔ اسی وقت لینڈ سلائڈ میں اوپر والا پہاڑ نیچے پھسلنا شروع ہوتا ہے ۔ ماتا کی ماری بندریا کو اپنا بچہ نہیں ملتا تو وہ رئیس کے بچے کو لے بھاگتی ہے ۔ لینڈ سلائڈ میں کوٹھی بکھر کر نیچے پھسل پڑتی ہے اور اپنے مکینوں سمیت ملبے کی تہوں میں دفن ہوجاتی ہے ۔ بندریا بچے کے لئے لینڈ سلائڈ کے خاتمے تک بھاگتی رہتی ہے ، آخر زخموں اور تھکن سے چور ہوکر مرجاتی ہے ۔ ایک ڈھنیال اس کی گود سے بچے کو اٹھالے جاتا ہے ۔ لاکھوں کی جائداد کا مالک یہ بچہ اب سے نیم وحشی ڈھنیال بن کر جانوروں کی سی زندگی گذارے گا ۔

(۶) ۔ ہر فرعونے را موسیٰ: مالا کے جنگل میں ایک بندیلا گوند سے ڈر کر بھاگتا ہے، گوندون کی ڈار سامنے کھڑے ہوئے ہاتھی کو دیکھ کر بھاگ کھڑی ہوتی ہے ۔ ہاتھیوں کے غول میں شیرنی کی دہاڑ سن کر بھگدڑ پڑ جاتی ہے ۔ لیکن ایک پرانا ڈیڑھ دانت کا کانا خونی ہاتھی شیرنی کو مار ڈالتا ہے ۔ وہاں سے گیہوں کے کھیت میں جا پہنچتا ہے اور مچان پر سوئے ہوئے نوجوان بدل کو بستر سمیت نیچے کھینچ لیتا ہے ۔ بدل بچ نکلتا ہے لیکن ہاتھی کے ہاتھوں اس درگت نے اس کی جگ ہنسائی کرا دی ہے ۔ وہ ہاتھی کا دشمن ہو جاتا ہے ۔ خونی ہاتھی کو مارنے والے کے لئے انعام کا اعلان ہوتا ہے تو ایک انگریز نام نہاد شکاری اس کا شکار کرنے کے لئے علاقے میں آتا ہے ۔ بدل اس کی ملازمت کر لیتا ہے اور بڑی دوڑ دھوپ کر کے کانے ہاتھی کا پتا لگاتا اور شکاری کو گھنے جنگل میں لے جاتا ہے ۔ لیکن ہاتھی کو دیکھ کر شکاری بھاگ کھڑا ہوتا ہے ۔ بدل تنہا رہ جاتا ہے اور ہاتھی اسے کچل کچل کر مار ڈالتا ہے انگریز شکاری بدل کے رائفل لے کر بھاگ جانے کی رپورٹ درج کرا کے واپس چلا جاتا ہے ۔
بدل کا باپ پرانا تجربہ کار شکاری کلوا پاسی بیٹے کی تلاش میں جنگل پہنچتا ہے ۔ وہاں اس کے بدل کے چیتھڑے، انگریز کی چھوڑی ہوئی رائفل اور دوسرے سراغ دیکھ کر سارا معاملہ سمجھ جاتا ہے ۔ رائفل اٹھا کر ہاتھی کو ڈھونڈنے نکل کھڑا ہوتا ہے اور بالآخر اسے مار کر بیٹے کا انتقام لے لیتا ہے ۔ اسے اسلحہ قانون کے تحت گرفتار بھی کر لیا جاتا ہے اور ہاتھی کو مارنے کا انعام بھی ملتا ہے ۔ عدالتی کار روائیوں کے دوران انگریز شکاری کو اپنی بزدلی کا اعتراف کرنا پڑتا ہے ۔

(۷) ۔ شیریں فرہاد نئی روشنی اور اونچی سوسائٹی کے دلدادہ اقبال احمد کی سیدھی سادھی بیوی نسیمہ نے ایک بلی پال رکھی ہے ۔ اقبال احمد بلی پالنے کا مخالف ہے اور جب ایک بلا گھر میں آنے لگتا ہے تو اقبال احمد اس بلے کو طرح طرح کی سزائیں دیتا ہے ۔ ترقی پا کر اقبال احمد کو نسیمہ اپنے شایان شان بیوی نہیں معلوم ہوتی ۔ وہ دوسری شادی کر لیتا ہے اور دوسرے گھر میں رہنے لگتا ہے ۔ نسیمہ بھی بلی کو ساتھ لے کر میکے روانہ ہوتی ہے لیکن اسٹیشن پر بلی اس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور کتوں سے ڈر کر سیدھی اپنے ٹھکانے پر واپس آتی ہے جو نسیمہ کے جانے کے بعد ویران پڑا ہے دوسرے دن اقبال احمد گھر میں آتا ہے اور اس کا سامان اٹھانے رکھنے لگتا ۔ بلی اور بلا ایک سے دوسرے کمرے میں بھاگتے پھرتے ہیں ۔ اقبال احمد گھر کے سارے کمروں کو مقفل کر کے چلا جاتا ہے ۔ بلی اور بلا انہیں میں سے ایک کمرے میں بند رہ جاتے ہیں ۔ دس دن میں دونوں بھوک سے مرنے لگتے ہیں ۔ آخر بے تاب ہو کر بلا بلی کو کھا جاتا ہے ۔ اسی دن گھر کے دروازے ایک بار پھر کھولے جاتے ہیں ۔ بلا باہر نکل جاتا ہے ۔ تندرست ہو جاتا ہے اور عرصے تک اپنی محبوبہ بلی کو آوازیں دیتا پھرتا ہے ۔

(۸) ۔ بے زبان ۔ ایک شوقین مزاج بوڑھا رئیس سرکس کی منہ زور گھوڑی پر ایک خوبصورت لڑکی کی شہسواری کے کرتب دیکھتا ہے اور لڑکی پر لٹو ہو جاتا ہے ۔ سرکس کے منیجر کو بھاری

رقم دے کر وہ لڑکی کو اپنی نئی بیگم بنانے کے لئے اپنے محل میں لے جاتا ہے۔ وہاں اس پر انکشاف ہوتا ہے کہ وہ میک اپ کی بھاری تہوں کے نیچے ایک بھیانک چہرے سے والی گونگی لڑکی ہے۔ بدنامی کے خوف سے رئیس چپ رہ جاتا ہے اور لڑکی کو اپنے باورچی کی سپردگی میں دے دیتا ہے جہاں وہ نوکرانی کی طرح کام کرتے کرتے وقت سے پہلے بوڑھی ہو جاتی ہے۔ گھوڑی کو سرکس والوں نے ایسا بنا دیا تھا کہ وہ لڑکی کے سوا کسی کو اپنی پیٹھ پر بیٹھنے نہیں دیتی تھی۔ لڑکی کے جانے کے بعد وہ دانہ گھاس چھوڑ دیتی ہے۔ اس پر طرح طرح کے ظلم کیے جاتے ہیں یہاں تک کہ وہ مریل گھوڑی ہو کر رہ جاتی ہے۔ عاجز آکر سرکس والے اسے نیلام کر دیتے ہیں اور وہ یکے میں جوت دی جاتی ہے۔ یہ دونوں بے زبان اپنی اپنی جگہ ایک دوسرے کو یاد کرتے رہتے ہیں۔ مدتوں بعد ایک دن اس گھوڑی والے یکے پر وہی گونگی بیٹھتی ہے۔ اس کی آواز سن کر بوڑھی پر ایک جوش طاری ہو جاتا ہے اور وہ خود کو چھڑا کر یکے کے گرد پاگلوں کی طرح چکر کاٹنے لگتی ہے۔ گونگی بھی اسے پہچان جاتی ہے۔ اس پر بھی ایک کیفیت طاری ہوتی ہے اور وہ یکے سے کود کر سرکس کے دنوں کی طرح گھوڑی کی ننگی پیٹھ پر سوار ہو جاتی ہے۔ گھوڑی اسے لے کر سرپٹ بھاگتی ہے اور میلوں بھاگتی چلی جاتی ہے۔ آخر دونوں زمین پر گرتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔

....

ان میں سے کسی بھی نقشے میں جزئیات کے رنگ بھر کر کوئی معمولی افسانہ نگار بھی اچھا خاصا افسانہ، اچھا افسانہ نگار بہت اچھا افسانہ لکھ سکتا ہے۔ لیکن رفیق حسین سے بہتر افسانہ نگار بھی ان نقشوں پر رفیق حسین سے بہتر افسانہ نہیں لکھ سکتا، کیونکہ جزئیات کے انتخاب میں وہ رفیق حسین سے مات کھا جائے گا۔ یہ اس لئے کہ ان افسانوں کے نقشے اور ان نقشوں کے جزئیات دونوں ایک ہی دماغ کے ساختہ ہیں اور اسی لئے دونوں ایک ہی سانس لیتے معلوم ہوتے ہیں اور اسی طرح باہم پیوست ہیں کہ اعتماد کے ساتھ کہنا مشکل ہے کہ رفیق حسین نے ان افسانوں کے نقشے پہلے تیار کئے تھے یا ان کے جزئیات۔ اسی لئے ان افسانوں کو پڑھ کر ذہن اس سوال میں الجھتا ہے کہ یہ جزئیات ان نقشوں کے لئے بنائے گئے ہیں یا یہ نقشے ان جزئیات کے مطابق تیار کئے گئے ہیں۔

(۴)

رفیق حسین کے ذکر کے ساتھ مجھ کو اپنے پڑوس کا وہ مکان یاد آتا ہے جہاں میرے بچپن کا بہت سا وقت گذرا اس لیے کہ وہاں بچوں کی کتابوں اور رسالوں کا ذخیرہ اور مکینوں کا محبت بھرا برتاؤ مجھے بار بار کھینچ بلاتا تھا۔ ہم لوگوں اور اس مکان والوں کے مراسم عزیزوں سے بڑھ کر تھے۔ خالہ جان، شمو باجی (جو والد صاحب کی چہیتی بیٹی کی طرح تھیں اور کبھی کبھی ان سے اردو پڑھتی تھیں)، نشو باجی، قدیر بھائی ہمارے اپنے گھر والوں کی طرح تھے۔ کبھی عثمان بھائی بھی آنکلتے تھے جو انگریزوں کے انداز میں اردو بول کر بہت ہنساتے تھے۔ تقسیم کے بعد یہ لوگ پاکستان چلے گئے

اور وہ مکان کچھ دن خالی پڑا رہا۔ ایک دن میں اس خالی مکان کو دیکھنے گیا۔ وہاں اب کوئی سامان نہیں تھا۔ دالان جہاں خالہ جان ہر وقت موجود ملتی تھیں (اس لیے کہ ان کی ایک ٹانگ زہر باد کی وجہ سے کاٹ دی گئی تھی)، تختوں کے چوکے کے بغیر زیادہ بڑا معلوم ہو رہا تھا۔ چھت سے لٹکنے والا مشرقی پنکھا، جسے ڈوری کھینچ کھینچ کر جھولے کی طرح پینگ دیئے جاتے تھے، اگر وہاں کبھی تھا تو اب نہیں تھا۔ البتہ چھت میں سگریٹ کی پنی کے کپ لپٹے چپکے ہوئے تھے اور جانے والے مکینوں کی یاد دلا رہے تھے۔ ان مکینوں میں خالہ جان سید رفیق حسین کی چھوٹی بہن سیدہ ممتاز جہاں بیگم تھیں، شمو باجی پاکستان جاکر "دستک نہ دو" والی الطاف فاطمہ ہوئیں، نشو باجی افسانہ نگار نشاط فاطمہ اور قدیر بھائی "ماہ نو" کے ایڈیٹر اور ماہر مترجم سید فضل قدیر۔ اور چھت سے چپکے ہوئے یہ کپ، مجھے مدتوں بعد مضمون "خزاں کے رنگ" سے معلوم ہوا، سید رفیق حسین نے اپنے بھانجے بھانجیوں کو خوش کرنے کے لیے بنائے اور اچھال کر چھت سے چپکائے تھے (عثمان بھائی انہیں کے بیٹے سید عثمان رفیق تھے)۔

اس گھر میں سید رفیق حسین کو میں نے کئی بار دیکھا، لیکن ان کی ادبی حیثیت کا مجھ کو علم نہیں تھا، اور مجھے ان کی شکل صورت بھی ٹھیک سے یاد نہیں، صرف اتنا خیال آتا ہے کہ ان کے چہرے پر چیچک کے ہلکے (یا گہرے؟) داغ تھے۔ ممکن ہے یہ میرے حافظے کا دھوکا ہو اس لیے کہ ان داغوں کا ذکر ان کی شخصیت پر مضامین میں مجھے نہیں ملا۔ ان کے اہم شخصیت ہونے کا اندازہ مجھ کو اس وقت ہوا جب میں نے اپنے والد مرحوم کو بار بار ان کے افسانوں کی تعریفیں کرتے سنا۔ وہ کبھی کبھی ہمارے یہاں آنکلتے اور انہوں نے والد صاحب کو اپنے بعض افسانے سنائے بھی تھے ان دونوں کی پہلی ملاقات کا ذکر الطاف فاطمہ نے اس طرح کیا ہے

"ایک مرتبہ اپنا افسانہ سنا کر بولے تھے

"بہن میں چاہتا ہوں کہ مسعود صاحب کو اپنا افسانہ سناؤں۔ مگر میرا ان کا تعارف نہیں۔"

"تعارف یہ کروادے گی" اماں نے میری طرف اشارہ کیا۔

"یہ کیا کروائے گی"، انہوں نے مجھے سر سے پیر تک دیکھا اور ویسے ہی بیٹھے رہے۔

"کروادے گی۔ اس کی اور ان کی بہت بنتی ہے۔"

"ارے بھئی کیا باتیں کرتے ہیں وہ تم سے؟" انہوں نے پوچھا۔۔۔۔۔اس مختصر سے راستے میں انہوں نے کئی بار پوچھا تھا

"بھئی مسعود صاحب سے تمہاری کیا باتیں ہوتی ہیں؟"

اب میں کیا جواب دیتی۔ میں تو یہ سوچتی چلی جارہی تھی کہ آخر میں ان سے لے

جاکر انھیں کیوں ملواؤں ۰۰۰ اور اچھا اگر لے جاؤں تو جاکر کیا کہوں گی، "خالو جان، یہ میرے ماموں جان ہیں"، یا یوں کہوں، "یہ سید رفیق حسین جعفری ہیں، اور یہ سید مسعود حسن رضوی"؟ مگر بڑوں کے نام ان کے منھ پر لینا تو عجیب سی حرکت ہے۔
اب یہ یاد نہیں کہ میں نے ان دونوں کو کیونکر ملوایا تھا۔ بہرحال اتنا یاد ہے کہ میں ان کو مسعود صاحب اور سید علی عباس حسینی کے پاس بٹھاکر سرپٹ بھاگ آئی تھی۔" (غزاں کے رنگ)

افسانہ "کلوا" ادیب نے غالباً خود رفیق حسین کی زبان سے سنا تھا اس لیے کہ اس افسانے کا وہ بہت ذکر کرتے تھے (ہمارے گھر کے کتے کا نام بھی کلو رکھا گیا تھا)۔ انسان اور کتے کی دوستی پر علی عباس حسینی نے بھی ایک افسانہ "رفیق تنہائی" لکھا تھا۔ معلوم نہیں یہ افسانہ "کلوا" کے بعد لکھا گیا تھا یا پہلے۔

الطاف فاطمہ مزید بتاتی ہیں کہ رفیق حسین کی وفات کے بعد
"مسعود صاحب بار بار "آئینۂ حیرت" منگوا بھیجتے۔ ایک دن بھیا(۶) نے اماں سے کہا
"خالہ جان، ابا کہتے ہیں بہن سے کہنا یہ کتاب ہم واپس
نہیں دیں گے"، پھر وہ کہنے لگا
"وہ کہتے ہیں یہ تو صحیفۂ آسمانی ہے۔"

غالباً یہی "آئینۂ حیرت" کا نسخہ تھا جو مدتوں میرے پاس رہا اور ادیب مرحوم نے بار بار مجھ سے لے کر پڑھا۔

رفیق حسین کے افسانوں کے ساتھ کبھی کبھی ادیب ان کی شخصیت کے بارے میں بھی باتیں کرتے تھے جن میں سے ایک دو مجھے یاد رہ گئی ہیں، مثلاً ان کے بڑے بھائی خان بہادر سید حامد حسین یا والد خان بہادر سید جعفر حسین محبت بھرے لہجے میں ان کی شکایت کرتے تھے کہ یہ اچھی اچھی ملازمتیں پاتا ہے، بڑی محنت سے کارخانے بناتا ہے لیکن جب کام کی تکمیل اور اس کی ترقی کا وقت قریب ہوتا ہے تو اپنے افسر کو تھپڑ مار کر چلا آتا ہے۔ سید حامد حسین یہ بھی کہتے تھے کہ یہ مجھ سے بہتر انجینیر ہے لیکن مزاج کی وجہ سے ترقی نہیں کر پاتا۔

ایک زمانے میں رفیق حسین نے (غالباً لکھنؤ کے تاریخی شیعہ سنی فساد سے متاثر ہوکر) اتحاد المسلمین قسم کی ایک کمیٹی بنائی تھی اور اس کا ایک جلسہ نادان محل روڈ (لکھنؤ) کے آغا میر پارک میں کیا تھا۔ اس جلسے میں رفیق حسین کی فرمائش پر ادیب نے بھی تقریر کی تھی۔

حلق کے کینسر میں رفیق حسین کی وفات ہوئی۔ ادیب بار بار ان کی خیریت منگواتے تھے

- -

(۶) ادیب کے بڑے بیٹے ڈاکٹر سید اختر مسعود رضوی، سابق استاد شعبۂ فارسی، پشاور یونیورسٹی

بیماری کے آخری دنوں میں ان کا حلق اس طرح بند ہو گیا تھا کہ کھانا پانی نہیں اتر پاتا تھا۔ میری والدہ مرحومہ بتاتی تھیں کہ مرض کی اذیت کے ساتھ بھوک پیاس کی اس تکلیف پر اپنے لواحقین کو روتے دیکھ کر رفیق حسین انھیں امام حسینؑ کی یاد دلاتے اور صبر کی تلقین کرتے تھے۔

رفیق حسین کی وفات کے بعد بہت دن تک ادیب ان کے گھر والوں سے دریافت کراتے رہے کہ ان کے غیر مطبوعہ افسانوں کا مجموعہ کہاں ہے۔ وہ اس مجموعے کی ظاہری ہیئت اور جلد کا رنگ بھی (غالباً سرخ) بتاتے تھے۔ یہ مجموعہ ایک بار رفیق حسین نے انہیں یہ کہہ کر پڑھنے کو دیا تھا کہ ابھی تک کے چھپے ہوئے افسانے تو میں نے مشق کے طور پر اور قلم کو رواں کرنے کے لیے لکھے تھے۔ اب یہ افسانے باضابطہ محنت اور ریاض سے لکھے ہیں۔ ادیب نے یہ افسانے پڑھے تھے اور وہ بتاتے تھے کہ ان کے آگے "آئینۂ حیرت" کے افسانے ماند پڑ جاتے تھے۔ میرے پوچھنے پر ادیب بتاتے تھے کہ یہ افسانے بھی زیادہ تر (یا سب؟) جانوروں ہی کے بارے میں تھے۔ اس مجموعے کو ادیب کے اصرار پر رفیق حسین کے سامان میں کئی بار تلاش کیا گیا مگر اس کا سراغ نہیں ملا۔ بہت ممکن ہے کہ یہ مجموعہ رفیق حسین نے اپنے ناشر شاہد احمد دہلوی کو بھیج دیا ہے۔ لیکن شاہد احمد کا سامان تقسیم ہند کے ہنگاموں میں بہت کچھ لٹ گیا اور بہت کچھ جل گیا۔ ظاہراً یہ مجموعہ بھی اس اتلاف کا شکار ہوا۔

لیکن ادب کی دنیا میں معجزاتی طور پر مردے زندہ ہو جاتے ہیں اور معدوم اچانک موجود ملتا ہے، اس لئے کبھی کبھی میں خواب سا دیکھتا ہوں کہ ہندوستانی پنجاب کے کسی دور افتادہ گاؤں میں یا کہیں بھی کسی غیر اردو داں گھرانے کے کباڑ میں ہاتھ کی لکھی ہوئی سرخ جلد کی ایک بوسیدہ کاپی نکلتی ہے جس کے پہلے ورق پر عنوان کے نیچے "از سید رفیق حسین، مصنف آئینہ حیرت" لکھا ہے۔

نیر مسعود

•

سید رفیق حسین
کچھ تحقیقی مباحث

سید رفیق حسین پر کوئی باقاعدہ تحقیقی کام میرے علم میں نہیں ہے۔ ان کے بارے میں لکھی جانے والی تحریروں سے جو متفرق باتیں معلوم ہوتی ہیں ان میں بعض ایسے اختلافات ہیں جن کا دور ہونا ضروری ہے ذیل میں مجمل طور پر ان اختلافات کی نشاندہی کی جاتی ہے:

۱۔ سنہ ولادت، وفات، عمر

"میرا وطن لکھنؤ ہے اور ۱۸۹۴ء کی میری پیدائش۔" (رفیق حسین: "فسانۂ اکبر")

"۱۸۹۵ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوا۔" (رفیق حسین: "میرا بہترین افسانہ")

"۱۹۴۶ء میں وہ اللہ کو پیارے ہوگئے۔" (اداریہ "نیا دور") یعنی عمر بہ وقت وفات اکیاون یا باون سال۔

"سید صاحب نے اڑتالیس سال کی عمر پائی ہوگی۔" (سید مختار اکبر: "سید صاحب") یعنی ولادت ۱۸۹۸ء یا وفات ۱۹۴۳ء کے قریب۔

۲۔ پہلا مضمون، پہلا افسانہ، پہلی اشاعت

"سید رفیق حسین نے ۲۸-۱۹۲۷ء میں لکھنا شروع کیا۔ ان کا پہلا مضمون "امید" تھا۔ یہ بھی رسالہ "ساقی" میں شائع ہوا تھا، لیکن "ساقی" میں شائع ہونے والی ان کی سب سے پہلی تحریر (مضمون) "میٹھی میٹھی باتیں" تھا جو ۴۲-۱۹۴۱ء میں شائع ہوا۔ اس تحریر کے ساتھ وہ منظرِ عام پر آئے۔ اس کے بعد انہوں نے جانوروں کے بارے میں افسانے لکھے۔" (مشرف احمد، "شاہ حسین حقیقت اور انکا خاندان")

"انہوں نے غالباً ۲۷ء یا ۲۸ء میں سب سے پہلا مضمون "امید" کے نام سے لکھا تھا۔ ان کا

دوسرا مضمون تھا "ہوا" مگر وہ شائع ہوا تھا "کفارہ" کے بعد" (سید مختار اکبر "سید صاحب")

"شاہد احمد دہلوی "کفارہ" کے بارے میں بتاتے ہیں: یہ لکھنے والے کا پہلا افسانہ تھا۔"

("کہنے کی باتیں" مشمولہ "آئینۂ حیرت")

۳۔ رفیق حسین اور شاہد احمد دہلوی

مشرف احمد نے رفیق حسین کے بھتیجے میجر جنرل (ریٹائرڈ) سید شاہد حامد کا جو بیان نقل کیا ہے اس کے مطابق "کفارہ" لکھنے سے پہلے رفیق حسین کی ملاقاتیں شاہد احمد دہلوی سے ہو چکی تھیں اور

"شاہد احمد دہلوی سے دو چار ملاقاتوں میں سید رفیق حسین نے شکار کے بعض واقعات ان کو سنائے اور کچھ جانوروں کی نفسیات وغیرہ بھی زیر بحث آئی۔ شاہد احمد دہلوی نے انھیں مشورہ دیا کہ ان تجربات کو اگر وہ افسانے کی صورت میں لکھ دیں تو یہ اردو ادب میں ایک نئی چیز ہوگی، اور وہ انہیں اپنے رسالے "ساقی" میں شائع کر دیں گے۔ سید رفیق حسین نے اس پر یہ عذر پیش کیا کہ وہ اردو نثر لکھنے پر قادر نہیں ہیں اور اردو انہیں واجبی سی آتی ہے۔ شاہد احمد صاحب نے ان سے کہا کہ وہ اس کی پروا نہ کریں۔ نثر وہ [شاہد] خود ٹھیک کر لیں گے۔" ("شاہ حسین حقیقت اور ان کا خاندان")

شاہد احمد دہلوی کا بیان ہے کہ "کفارہ" وصول ہونے سے پہلے انہوں نے رفیق حسین کا نام "کبھی نہیں سنا تھا۔" ("کہنے کی باتیں")

۴۔ "آئینۂ حیرت" کی ترتیب

۱۹۴۴ء میں رفیق حسین کے افسانوں کا مجموعہ "آئینۂ حیرت" تیار تھا۔ ۵ مارچ کو شاہد احمد دہلوی نے اس کا تعارف لکھا اور اس میں بتایا کہ کوئی چار سال قبل یعنی ۱۹۴۰ء کے قریب ان کو رفیق حسین کا پہلا افسانہ "کفارہ" ملا تھا۔ ("کہنے کی باتیں")

اختر حسین رائے پوری بتاتے ہیں کہ افسانوں کے اس مجموعہ کو:

"پہلی مرتبہ ..... پڑھنے کا اتفاق مجھے ۱۹۴۱ء میں ہوا جب میں یورپ سے فارغ التحصیل ہو کر لوٹا اور دہلی میں دو تین دن کے لئے شاہد احمد صاحب کے دولت کدے پر ٹھہرا۔ ان کے اصرار پر جب میں کتاب کے مسودے کو پڑھنے بیٹھا....." ("حیوان اور انسان") یعنی ۱۹۴۰ء اور ۱۹۴۱ء کے دوران "آئینۂ حیرت" کے افسانے لکھے جا چکے تھے اور مجموعے کی صورت میں مرتب ہو کر شاہد احمد

کے پاس موجود تھے۔

۵۔" آئینۂ حیرت " کی اشاعت

" ۱۹۴۴ء ساقی بک ڈپو سے ان کے افسانوں کا مجموعہ " آئینۂ حیرت " کے نام سے چھپا۔ (اداریہ " نیا دور ") یعنی یہ مجموعہ رفیق حسین کی وفات سے (اگلوس کا سال ۱۹۴۶ء ہے) دو سال پہلے شائع ہو گیا تھا

الطاف فاطمہ رفیق حسین پر اپنے مضمون میں بتاتی ہیں کہ مرض الموت میں

" انہیں اپنے افسانوں کے مجموعے کا شدید انتظار تھا جو چھپ رہا تھا "

اور یہ بھی کہ رفیق حسین کی وفات کے بعد

" اماں (سیدہ ممتاز جہاں بیگم) گھر واپس آگئیں اور دس پندرہ دن کے بعد " آئینۂ حیرت " کی ایک جلد ممانی جان (بیگم رفیق حسین) نے ان کے پاس بھیجی جو چھپ کر آگئی تھی "۔ (" خزاں کے رنگ ") یعنی " آئینۂ حیرت " کی اشاعت اور رفیق حسین کی وفات میں دو سال سے بہت کم کا فصل تھا اور کتاب ان کی وفات کے بعد شائع ہوئی۔

۶۔" فسانۂ اکبر " وغیرہ کا زمانۂ تحریر

" نیا دور " کے اداریہ میں لکھا گیا ہے:

" نیا دور " کے اس شمارے میں ہم رفیق حسین کی بہت سی غیر مطبوعہ کہانیاں پیش کر رہے ہیں یہ کہانیاں اس دور سے تعلق رکھتی ہیں جب رفیق حسین نے لکھنا شروع کیا تھا "۔ یعنی یہ کہانیاں ۲۷-۲۸ء میں لکھی گئیں۔

ان کہانیوں میں " فسانۂ اکبر " بھی شامل ہے جس کی تمہید میں رفیق حسین بتاتے ہیں:

" ۳ جون ۱۹۲۴ء سے یکم جولائی ۱۹۲۴ء تک میں لاپتہ رہا تھا۔ اس عرصے میں جہاں میں رہا اور جو کچھ مجھ پر گذرا ہے اس افسانے میں تحریر ہے "۔

۷۔ دوسرے رسالوں میں رفیق حسین کی تحریریں

رفیق حسین کے ایک افسانے کے بارے میں شاہد احمد دہلوی بتاتے ہیں:

" افسانوی ادب کے محترم نقاد مولانا صلاح الدین احمد نے " ادبی دنیا " کے ادبی جائزے میں کئی صفحات میں اس افسانے کی خوبیوں کو اجاگر کیا "۔

عمدہ لکھنے والوں کی تلاش اور ان سے لکھوانے کے معاملے میں مولانا صلاح الدین احمد بھی ید احمد دہلوی سے کم نہ تھے۔ کیا انہوں نے رفیق حسین سے بھی اپنے پرچے کے لئے کچھ لکھوایا تھا؟

●

مندرجۂ بالا باتوں کی تحقیق کچھ بہت دشوار نہیں ہے۔ سید رفیق حسین کے خاندان کے لوگ ود ہیں ان کے علاوہ بھی ایسے لوگ مل جائیں گے جن کی رفیق حسین سے ملاقات رہی ہو۔" ساقی " بی دنیا" اور اس زمانے کے دوسرے رسالوں کی فائلیں مل جاتی ہیں۔ ان کی مدد سے خود رفیق حسین اور ان کے بارے میں دوسروں کی تحریروں کو اکٹھا اور ان کے زمانۂ اشاعت کو متعین کیا جا سکتا ہے رفیق حسین کی وفات کو ابھی پچاس سال بھی نہیں ہوئے ہیں۔ ادبی تحقیق کے حساب سے یہ پرانی بات نہیں ہے اور ابھی رفیق حسین کے محقق کے لئے راست ماخذوں تک پہنچنا آسان ہے۔ زمانہ گذرنے کے ساتھ ان پر تحقیقی کام دشوار ہوتا جائے گا۔

●●

شمس الحق عثمانی

آئینۂ حیرت کے لشکارے

سید رفیق حسین (م ۱۹۴۶ء) کا خلق کردہ آئینہ، حیرت نصف صدی کے سرد و گرم دیکھنے کے باوجود تا حال (۱۹۹۳ء) قابل دید چلا آتا ہے (۱، ۲) کیونکہ اس کی تشکیل میں فکر و فن کی وہ تابندہ قوتیں بروئے کار آئی ہیں جو نہ صرف نووار دان بساط ادب بلکہ ان پختہ کار و نیم پختہ کار ادیبوں کے لیئے بھی مشاہدہ، فکر، زبان اور بیان کی راہیں حقیقتاً روشن کر سکتی ہیں جنھوں نے صرف اپنی ہی روشنی طبع کو کافی وشافی سمجھ کر اسے اپنے لیئے اک بلائے بے درماں نہیں بنالیا ہے۔

"چند سال ہوئے ممانی جان لاہور آئیں تو انھوں نے کہا اے بیٹا ہمیں شالامار تو دکھادو۔ شالامار کو انھوں نے جس انداز سے دیکھا، میں حیران رہ گئی۔ ایک ایک پتھر ایک ایک جوڑ کو دیکھا جالیوں کی تراش خراش، بارہ دری اور نہر کے ہر ہر زاویے کی فنکارانہ درستگی کو سمجھا، پہچانا اور اس میں کھو کھو گئیں۔ کبھی وہ چلتے چلتے رک جاتیں، کھڑے ہو کر سوچتیں ...

"بھئی آپ کو تو شالامار دکھا کر دل خوش ہو گیا۔ بس ایسے ہی انسان کو ایسی جگہوں پر آنا چاہیئے۔" میں نے کہا ...

تو پھر روش کے سبزے پر ان کے قدم ٹھٹکے۔ "ارے ہم کیا بیٹا! یہ سب اس شخص (سید رفیق حسین) کا صدقہ ہے بیٹا۔ تمہارے ماموں نے ہمیں باقاعدہ تربیت دی تھی۔ تاج محل، لال قلعہ، چتوڑ گڑھ کے قلعے، اجمیر اور راجپوتانہ کے کھنڈر اور مندر، جو بھی دکھایا اس کی اینٹ اینٹ سے واقف کروادیا اور اسی زمانے کو لاکر سامنے کھڑا کردیا، برجی برجی میں لے گیا، ہر ہر جگہ کے وہ وہ منظر بیان کیئے کہ بیٹا ہم تو بیان بھی نہیں کرسکتے۔ میں تمہیں بتاؤں وہ شخص تو ہمیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ ڈالتا تھا

---

(۱) "میں نے رفیق حسین کا مجموعہ نور بار پڑھا ہے۔" آصف فرخی۔ سوغات ستمبر ۹۲ء ص ۱۲۴۔

(۲) سید رفیق حسین کے افسانوں کا مجموعہ "آئینہ، حیرت" کے نام سے پہلی بار سنہ ۱۹۴۲ء میں ساقی بک ڈپو، دلی، نے شائع کیا۔ یہی مجموعہ اپریل سنہ ۱۹۵۲ء میں "گوری ہو گوری" کے نام سے اردو اکیڈیمی سندھ، کراچی سے شائع ہوا۔ تیسری بار اس مجموعے کا نام "شیر کیا سوچتا ہوگا؟" رکھا گیا جو شاید سنہ ۷۰ اور ۷۵ء کے دوران رام پور سے شائع ہوا تھا۔ راقم کے پیش نظر مجموعے کا دوسرا ایڈیشن ہے جس میں مندرجہ ذیل افسانے شامل ہیں۔ (۱) کفارہ (۲) کلوا (۳) بیرو (۴) گوری ہو گوری (۵) آئینہ حیرت۔ (۶) ہر فرعونے را موسیٰ (۷) شیریں فرہاد (۸) بے زبان۔ اس مجموعے کی کتابت و طباعت خاصی ناقص ہے۔ کتاب میں رموز اوقاف بہت غلط ہیں۔ راقم نے اقتباسات میں انھیں درست طور پر لگانے کی کوشش کی ہے۔

اے بیگم غور سے دیکھو! ہر چیز تمہارے سر پر سے گذر رہی ہے، ارے لپنے اندر لے جاؤ ان کو!
اے بیگم ان میں ڈوب کر دیکھو!

"اے بیٹا ہم شل ہو جاتے تھے، ان کے ساتھ ایسے مقامات دیکھ کر۔" پھر انہوں نے میری بانہہ پکڑ لی۔

"سعا بیٹا تم نے اتبارا ماموں عجیب و غریب تھا۔ وہ مٹیوں سے کھیلتا تھا، تاریخ و ادب پڑھتا، فلسفہ گھونٹتا تھا، بچوں کی طرح ذرا سی بات پر خوش ہوتا اور رو دیتا۔ اس کا دل موم کا بنا ہوا تھا۔۔۔"
(خزاں کے رنگ از الطاف فاطمہ)

رفیقہ حیات کی زبانی بیان شدہ ان صفات کے توسط سے (یا ان سے کلیتاً قطع نظر کرتے ہوئے بھی رفیق حسین کے افسانوں کو، نادیدہ، بہ نظر غائر، دیکھیں تو کھلتا ہے کہ ارض و سما کے عمیق مشاہدے کے خوگر اک فلسفیانہ ذہن نے لپنے تجربہ و تخیل کو انتہائی جزرسی کے ساتھ، ایسے متحرک و معنی خیز مناظر میں ڈھال دیا ہے جو فطرت، انسان اور حیوان کی خارجی و باطنی ہمہ رنگی سے شرابور ہیں۔

افسانہ کفارہ کا ایک منظر نگاہ جما کر دیکھیں تو اس میں رفیق حسین کے اسلوب اور بنیادی سروکار کے کئی نقوش جھلملاتے نظر آئیں گے

"اگر کوئی چیز انسانی دماغ پر ایک ہی وقت میں دو متضاد اثرات پیدا کر سکتی ہے تو ترائی کے جنگلوں ہی میں۔ جنھوں نے خود ان جنگلوں کی سیر نہیں کی ہے وہ مشکل ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ شام کے وقت جو کاندی کے ڈھانے کے کنارے کسی فائر لائن پر کھڑے ہو تو دونوں طرف کے اونچے سال کے جنگلوں میں لاکھوں قد آور درختوں کے تنے ہی تنے اوپر کے سبز پتوں سے بنی ہوئی چھت کے اندھیرے میں نگاہ سے اوجھل پڑتے پڑتے غائب ہو جاتے ہیں۔ ڈھانے کی طرف صدہا جھاڑیاں، ان پر بیلیں اور دھانی رنگ کے نازک پودوں کے بعد ہری کچی بیت کی بیلوں سے بنی ہوئی جھاڑیوں سے ہوتی ہوئی نگاہ نرکل کے لہلہاتے تختے پر میلوں جا کر دھندلی پڑتے پڑتے کسی دور دراز جنگل میں مل جاتی ہے۔ جو کہ فاصلے کی وجہ سے دھندلا غبار کی طرح دکھائی دیتا ہے۔۔۔

جنگل میں ہر طرف خاموشی ہی خاموشی ہوتی ہے۔ دفعتاً ایک مرغی کڑکڑاتی ہے اور اس کے بعد ہی مور چلاتا ہے "می آؤں، می آؤں" اور پھر خاموشی چھا جاتی ہے۔ سین ایک ہی وقت میں انتہائی دل فریب بھی معلوم ہوتا ہے اور انتہائی بھیانک بھی۔ انسان خوف زدہ ہو کر یہاں سے بھاگنا بھی چاہتا ہے اور ہٹنے کو دل بھی نہیں چاہتا لیکن یہ سب کچھ اسی وقت تک ہے جب تک دن کی روشنی پوری طرح موجود ہے جوں جوں اندھیرا بڑھتا ہے اس کی دل فریبی بھیانک پن میں بدل جاتی ہے۔ جوں جوں شام ہوتی ہے دل کی حرکت تیز ہوتی ہے اور جھٹپٹے کے وقت دیکھنے والے کو یہ جنگل موت کا بھیانک سمندر معلوم ہوتا ہے۔ درخت اور جھاڑیاں سیاہ کمل اوڑھ کر منحوس شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ اس وقت سیر کرنے والے کا دل روشنی اور انسانی صحبت کے واسطے تڑپتا ہے۔ جلد جنگل سے نکل کر گھر کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اور جب ایک دفعہ پھر وہ لیمپ کی روشنی میں ہم جنسوں میں جا بیٹھتا ہے تو اس کا دل خود بخود خدا کا شکر ادا کرتا ہے۔"

اس منظر میں ان الفاظ تک آتے آتے جہاں انگریزی حرف ایل سے مطابہ لفظان " L " لگایا گیا
ہے سطح بین ذہن بس یہی سمجھ سکتا ہے کہ یہ جنگل کا ایک مجرد منظر ہے لیکن رک رک کر آگے بڑھنے ، اور
پھر پلٹ کر بھی دیکھنے والی پر فکر نگاہ کو علم ہو گا کہ مصنف نے پارے کے اولین ، اور اک متنوع ساخت کے
جملے میں جن " دو متضاد اثرات " کا دعوا کیا ہے انہیں ثابت کرنے کی غرض سے ایک چیز جنگل مقرر کی ہے
اور اسے ایک بلند مقام سے ، اترتی شام کے دھندلکے میں ڈوبا ہوا اس طرح دکھایا ہے جیسا کہ کبھی وہ
خود بھی دیکھ چکا ہے - دیکھے ہوئے طویل و عریض منظر کو ، اپنی ایما کے مطابق دکھانے کے لیے مصنف
نے ایسے طویل جملے تخلیق کیے ہیں جو نگاہ کی طرح بہ یک جست ، متعدد نوع کے بے شمار درختوں اور
جھاڑیوں کو ان کی بدیہی تفصیلات اور رنگوں سمیت ، اپنی گرفت میں لے رہے ہیں - یوں ایک نیم تاریک
و ساکت وسیع منظر وجود پاتا ہے - اور پھر ، منظر کے سکوت کو مستحکم کرنے کے لیے ، خاموشی کا لفظ ایک
ہی جملے میں دو بار استعمال کر کے اچانک ایک مقابلتاً خفیف و محدود اور پھر فوراً ہی ایک کرخت و طویل
آواز کی مدد سے مصنف اپنی خلق کردہ خاموشی کو بہ یک وقت شدید اور شق کر دیتا ہے - دو بے ضرر
حیوانوں کی یہ آوازیں آبادی میں بسے انسان کے لیے تو خوف زا نہیں ہوتیں مگر کیونکہ یہاں ہر سمت سے
جنگل کی چڑھتی شام کا سامنا ہے تو اکیلے آدمی کو یہ آوازیں رات کے گھنے اندھیرے کے لیے بلاوا بھی محسوس
ہوتی ہیں اور بے جان و ساکت ماحول میں زندگی کا ہیرا بھی ----اور جب " پھر خاموشی چھا جاتی ہے " تو ان
ذو اثر آوازوں کے باعث آدمی عافیت و بے پناہی کے شاخے پر معلق ہو جاتا ہے ---- زندگی کے آتے جاتے
سیاہ و سفید ، آدمی کو گھیرے ہوئے ہیں - وہ ، جو کچھ ہی دیر پہلے تک ، پرکشش و نظر افروز تھا اور جس میں
رہنے ہی کو وہ عافیت جانتا تھا ، دیکھتے دیکھتے ایسا تاریک و مہیب ہو گیا کہ اس سے باہر نکل کر روشنی کی
طرف بڑھنا ، کچھ ویسا ہی تقاضا بن گیا جو اسے بطن کے اندھیرے سے دنیا کی روشنی میں لے آیا تھا ---- تھوما
جیوتر گمے ---- تھوما جیوتر گمے ---- ہر اندھیرے منطقے میں تادیر گذران نہ کر پانے کی صفت ہی ہمیں روشنی
گھر کی پرامن حدود اور ہم جنسوں تک لاتی ہے کہ یہ قرابت ہم پر فطرت کا تقاضا ہے ، اٹل تقاضا -

آدمی پر جنگل کے دو متضادات اثرات ، ان اثرات کی وجوہ اور ان اثرات کے نتائج بیان کرنے
سے رفیق حسین کا مقصد یہی محسوس ہوتا ہے کہ قاری ، جنگل ، انسان اور حیوان یعنی فطرت کے متنوع
مظاہر کے ان باہمی رشتوں کو سمجھنے پر آمادہ ہو جو ان کے صوری تفاوت کو اک خلیج تصور کرنے کے باعث
منقطع و منتشر ہوئے اور رفتہ رفتہ ایک دوسرے کی ضد تصور کیے جانے لگے -

افسانہ " کفارہ " ہی کے دو اور پارے دیکھیے جو ایک دوسرے سے پیوست ہیں " ..... ہولی
جل چکی ہے - سبز لہلہاتے چاندر کو چاند مہینے کی سخت سردی نے مار کر سکھا دیا ہے یہاں نہ اب چڑیاں
چہچہاتی ہیں نہ کالا تیتر بولتا ہے - کھڑکھڑاتا ہوا بھورا چاندر ایک چنگاری کا منتظر ہے جو کسی نہ کسی طرح ہر
چاندر میں پہنچ کر ان مردہ گھاسوں کو فنا کی آخری منزل میں پہنچا دیتی ہے اور جب چاندر جل کر بھوری اور
سیاہ راکھ سے ڈھکا ہوا نکل آتا ہے تو اس کی خاک سے آنے والے نسل کے بے خبر نونہال پودے ہنستے ہوئے
سر نکالتے ہیں ---- ظالم ---- ظالم ---- قدرت کے قوانین ظالم ہیں -

چاندر اُگتا ہے ---- وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوئی تھیں ، حالت بے خبری میں وجود
میں لا کر اس دنیا میں گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لیے چھوڑ دی جاتی ہیں - عرصہ حیات کم ہے -

مصائب عالم بھی ہیں ، موسم کی سختیاں بھی ہیں ، وجود کی جدو جہد بھی جاری ہے کہ بیڑا پار لگ جاتا ہے اور
پھر وہی ہوتا ہے ---- ظلم ---- ظلم ---- قدرت کے قوانین کیسے ظالم ہیں - قد آور درخت ، چھوٹے پودے ،
لاکھوں قسم کی گھانسیں ، بڑے بڑے جانور اور درندے ، چوپائے اور پرندے ، چھوٹے چھوٹے جانور ،
کروڑہا قسم کے کیڑے اور انسان سب اسی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے آرہے ہیں - چکی چل رہی ہے -
دانے ڈالے جارہے ہیں - آٹا نکل رہا ہے ...."

پہلے پارے میں جاندار کی فنا و بقا کا اصل معمول بیان کرنے کے بعد دوسرے پارے میں مصنف ،
موسموں سمیت ، ایسے لاتعداد مظاہر کی اسم شماری کر رہا ہے جو اس کی قوت فکر کو مہمیز کرتے رہے ہیں - یہ
اسم حالانکہ ہماری عام یادداشت کا حصہ ہیں مگر ، ان کی مختلف اشکال کے باعث ، ہم انھیں کسی ایک
عنوان کے تحت یکجا کرنے کی فراست سے محروم ہوگئے ہیں - محرومی کا ایک سبب شاید یہ ہے کہ ہم ان کا
اور اپنا شجرہ نسب الگ الگ تصور کرنے لگے ہیں - رفیق حسین جب انسانوں کا شمار بھی درختوں ، پودوں ،
گھاسوں ، درندوں ، پرندوں اور کیڑے مکوڑوں کے ساتھ کرتے ہیں تو ہمیں اول اول اپنی اہانت محسوس
ہوتی ہے مگر جب ٹھنڈے دل سے غور کرتے ہیں تو وہ گم شدہ فراست بحال ہونے لگتی ہے جو اس حقیقت
کو ہر ساعت رگ و ریشے میں موجزن رکھتی ہے کہ ہم انسان بھی دیگر مظاہر کی طرح ایک قانون قدرت کے
تابع ہیں اور وہ ایک قانون ہی ہم سب مظاہر کا سرنامہ ہے -

مذکورہ قانون قدرت سے ہم انسانوں کی فراموش گاری کی داستان ، رفیق حسین کے عہد اور
ذہن تک طویل ہوتے ہوتے لاانتہا رنگ اختیار کر چکی ہے --- ان رنگوں کے لاتعداد رد عمل رونما ہو چکے
ہیں ---- یہ رد عمل تو ایک ناقابل تردید حقیقت بن گیا ہے کہ آدم زاد اور غیر آدم زاد مخلوق ایک
دوسرے کی ازلی حریف اور قتیل ہیں --- اس تصور نے دونوں مخلوقات میں اک ناقابل عبور سی خلیج پیدا
کی ہے اور اس فصل کے باعث دونوں ایک دوسرے کے لئے ناقابل فہم سے ہو چکے ہیں - اس داستان کے
پہلو بہ پہلو آدم زاد کی قوت ایجاد میں اضافے کا قصہ بھی کیونکہ جاری رہا لہٰذا آدمی کی قوت بڑھتے بڑھتے بے
پناہ ہو گئی ---- یہ قوت دیگر مخلوقات پر اس کی دسترس کا ذریعہ بنی ، بالادستی تک پہنچی اور پھر چیرہ دستی کی
صورت اختیار کر گئی ---

" البتہ جب کبھی دو ٹانگوں والے جانور ، آگ اگلنے اور گرجنے والی لکڑیاں لے کر
آجاتے ہیں تو پھر یہ جانور ان ظالموں کے خوف سے ... کالی کے گوشہ عافیت میں پہنچ جاتے ہیں - حالانکہ
یہاں ان کو شیر کے پہلو بہ پہلو رہنا پڑتا ہے لیکن پھر بھی ان کو یہ گوارا ہے ، بہ نسبت اس کے کہ یہ اس
جنگل میں ٹھہریں جہاں کہ ظالم اور بے رحم انسان آگیا ہو - شیر باوجود درندہ ہونے کے ، جنگل کا رہنے والا
ان کا ہمسایہ ہے جس کی موجودگی ان کو چار و ناچار گوارا کرنی پڑتی ہے - وہ جنگل کا بادشاہ ہے جس کو کہ ہر
ہفتے ان کے گلوں میں سے کسی ایک گلے کو جان کا خراج دینا ہوتا ہے لیکن وہ انسانوں کی طرح ظالم نہیں
ہے ... یہ گلوں کو اپنی ملکیت سمجھتا ہے اور ان میں سے بالکل اسی طرح خوراک حاصل کرتا ہے جیسے ایک
دور اندیش مالی اپنے کھیتوں میں سے ترکاری بتدریج نکالتا ہے - گوشت کو برباد اور ضائع کرنے سے اسے
نفرت ہے - ہر جانور اس کی کھیتی ہے جس کے بچوں سے اس کے گلے قائم ہیں - جب کوئی جانور بڈھا یا کمزور
ہو کر نسل کا سلسلہ آگے بڑھانے کے ناقابل ہو جاتا ہے تو پھر جنگل کا بادشاہ اس پکے اور ٹپک جانے والے

پھل کو چھلکے سے توڑ کر کھالیتا ہے ۰۰۰ برخلاف اس کے جس وقت انسان قتل اور غارت کے جذبے سے بھرا ہوا، جنگل میں گھس جاتا ہے تو یہاں کی دنیا ہی خوف و ہراس سے درہم برہم ہوجاتی ہے - وہ بلا ضرورت اور بلاامتیاز جانیں لیتا ہے، اور صرف غارت گری کے لئے - ظلم پر ظلم یہ ہے کہ جتنے جانور وہ ہلاک کرتا ہے ان سے زیادہ زخمی، خون میں نہائے، جنگل میں مارے مارے پھرنے، دنوں ہفتوں بلکہ مہینوں میں ایڑیاں رگڑ رگڑ کر مرنے کے لئے چھوڑ جاتا ہے - " (از افسانہ "بیرو")

آدم زاد کے یہ رنگ، بڑھتے بڑھتے، خود اپنی جنس کو بھی تحیرنے لگے --- اور یوں وہ دیگر مخلوقات سے ہی نہیں خود اپنے جنسوں سے بھی متصل ہوتا ہوتا وہاں جا پہنچتا ہے جہاں سب آدم زاد گویا ایک دوسرے کے حریف ہیں، ایک دوسرے کو حیوان اور درندہ قرار دے رہے ہیں لیکن یہ جس مخلوق کو حقارت کے طور پر حیوان اور درندہ کہتے ہیں وہ پہلے کی طرح اس عہد میں بھی اپنے ازلی قواعد پر راسخ اور جبلت پر قائم ہے (۱) آدم زاد اپنے حواس کھونے لگا ہے مگر دیگر مخلوقات کے جملہ حواس برقرار رہیں اسی باعث ان کا فطری نظام بے خلل جاری ہے اور اس میں انھیں کوئی غیر فطری مداخلت گوارا نہیں (۲) - اپنے ہم جنسوں و دیگر مخلوقات کے تئیں آدم زاد کی روز افزوں ناہمی کے برخلاف، دیگر مخلوقات کا اپنے جنسوں اور آدم زاد کے لئے ازلی فیض اب بھی جاری ہے (۳) --- اس سب کچھ کا مجموعی گیان رفیق حسین کے ذہن و دل کی روشنی ہے -

رفیق حسین نے افسانوں میں اپنے ذہن و دل کی روشنی کے فطار کو مجموعی شکل دی تو اس کا نام آئینۂ حیرت رکھا جو مجموعے کے طویل ترین افسانے کے عنوان سے ماخوذ ہے - حالانکہ یہ نام اس خصوصیت کو قطعاً واضح نہیں کرتا جو رفیق حسین کے افسانوں کی ستائش میں سرفہرست رکھی گئی، یعنی جانوروں کی نفسیات - ان کے ہر افسانے میں جانور اور انسان اپنی اپنی صفات کے ساتھ موجود ہیں، اس لحاظ سے مجموعے کا نام "حیوان اور انسان" رکھتے تو کافی پرکشش رہتا یا "ہر فرعون را موسیٰ" رکھتے تو سنہ ۱۹۴۳ء کے گرماگرم دور میں کچھ زیادہ ہی ہاتھ مجموعے کی طرف بڑھتے لیکن سید رفیق حسین اور مجموعے کے ناشر شاہد احمد دہلوی پر کوئی کشش اثرانداز نہ ہوئی، مجموعہ آئینۂ حیرت ہی بنا --- مصنف اور ناشر کے اسی اصرار نے افسانہ آئینۂ حیرت کو زیر نظر تحریر کا محور بنایا ہے - علاوہ ازیں ہمارا خیال ہے کہ اس افسانے میں انسان، حیوان اور فطرت کے گوناگوں رویوں کا اتار چڑھاؤ، تصادم اور ہم آہنگی منعکس کرتے ہوئے، رفیق حسین کے فکر و فن کی تمام خوبیاں اور خامیاں یک جا ہوگئی ہیں -

- - - - - - - - - - - - - - -

(۱) جیسے افسانہ کفارہ میں بہاری کے تئیں شیر کا رویہ اور پھر اپنی شیرنی سے ملاعت کی -
(۲) جیسے بیرو کے گلے میں آدم زاد کا ڈالا ہوا گنٹھا -
(۳) جیسے افسانہ "کلوا" میں کتے نے منی کو ڈوبنے سے بچایا - افسانہ "بے زبان" کی گھوڑی، جدائی کے پندرہ برس بعد بھی اپنی پسندیدہ سوار کی آواز پہچان گئی - "گوری ہو گوری" کی گائے نے لڑکی کو موت کے منہ سے نکالا -

اس افسانے میں چار باب ہیں - ہر باب ، بالترتیب تین ، چار ، تین اور دو حصوں میں منقسم ہے اور پورا افسانہ عام کتابی سائز کے باون صفحات ، ۷۳ ، تا ۱۲۵ ، کو محیط ہے - افسانے کا بنیادی واقعہ یہ ہے کہ بدایوں کے آبائی رئیس اشتیاق علی قریشی کی بیگم فردوس بانو کے بطن سے شادی کے آٹھ سال بعد ، ابھی ڈیڑھ ماہ قبل ، ایک نحیف و نزار لڑکا پیدا ہوا ہے - لاڈلے بیٹے کی تن درستی کے خواہاں قریشی صاحب کی والدہ نے انھیں بتایا ہے کہ " بچے کے پاس بندر کی ہوا ہونے سے الا بلا بیماریاں پاس نہیں آتیں - " لہٰذا وہ اور ان کا ڈرائیور ، بندر کا ایک بچہ پکڑ لائے - قریشی اور اس کا کنبہ ، نینی تال سے کوئی اٹھارہ میل پہلے واقع ، فردوس کاٹج نامی کوٹھی میں رہتا ہے -

افسانے کی ابتدا قریشی کے سفر سے ہوئی ہے - وہ اور اس کا ڈرائیور احمد ، بیوک کار میں سوار ، نینی تال کی جانب رواں ہیں - سڑک پر ایک پہاڑی مزدور بھی اسی جانب بڑھ رہا ہے اور سڑک کے کنارے ، کبھی درختوں سے تو کبھی زمین پر چلتی ، ایک بندریا بھی نینی تال جا رہی ہے ، تین چار روز کا بچہ اس کے سینے سے چمٹا ہوا ہے - (افسانے کے دوسرے باب میں قریشی اپنے ڈرائیور کی مدد سے اسی بچے کو پکڑے گا) اس سفر کے بیان پر رفیق حسین نے افسانے کا پورا ایک باب صرف کیا ہے کیونکہ وہ انسان ، حیوان ، نباتات ، جمادات اور مشین یعنی قریشی ، احمد پہاڑی مزدور ، بندریا ، سڑک ، سڑک کے کنارے کے درختوں اور کار پر سورج کے برستے قہر کے اثرات بیان کرنا چاہتے ہیں - اس ارادے کے پیش نظر مصنف نے باب کا پہلا حصہ ایسی تمہید کے لئے مخصوص کیا ہے جس میں سرد پہاڑی علاقے کا وہ حسن اور لطف منعکس ہو گیا ہے جو ٹھنڈے شفاف پانی کی بے شمار کیفیتوں اور برکتوں سے مالا مال ہے -

پہلے باب کی یہ تمہید بہ ظاہر بے معنی اور زائد محسوس ہوتی ہے اور بہ یک نظر لگتا ہے کہ اگر افسانے کا آغاز اس عبارت سے ہوتا جو آگے نقل ہونے والی ہے تو کرداروں کا عمل فوراً سامنے آجاتا لیکن رفیق حسین واقعے کے ہر جزو کی توجیہ پیش کرنا بھی ضروری جانتے ہیں - اس لحاظ سے انسان ، حیوان اور اشیاء پر جلاد سورج کے برستے قہر کا بیان کرنے سے قبل ایک پر سکون ، ٹھنڈے گوشہ عافیت کی لذتیں بیان کی گئی ہیں - اس تمہید کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ افسانے کے تیسرے باب میں پہاڑوں پر ہونے والی شدید بارش اور شدید سردی کا بیان بھی کرنے والے ہیں - اس طرح ان کا قاری ایک ہی افسانے میں دیکھ پائے گا کہ فطرت کی انتہائی عنایات اور شدید قہرمانی سے جملہ مخلوقات و اشیا کس طرح متاثر ہوتی ہیں -

(۱) چپتا ہوا جون کا مہینہ ہے - پتھر کی سل کھولتی زمین ، تانبا ایسا صاف دمکتا آسمان ، تھپڑا ایسے جھلستے لو کے جھونکے ، جھلملتی چمکتی چندھیاتی چلچلاتی دھوپ ہے اور تین نفر دھندلے ، سیاہ ، ہنوز دور افتادہ پہاڑوں کی طرف راہی ہیں - ایک انسان ہے ، دوسرا جانور ہے اور تیسرا ..... تیسرا .... انسانوں کی گنتی میں ہے نہیں ، جانور ہے نہیں .... تیسرا ایک ڈھشیال ہے - مزدوری کے بکھیڑے میں ، پیسے کے لالچ میں ، دھوکے میں آکر اس کھولتی ہوئی میدانی دوزخ میں تین دن ہوئے اتر آیا تھا - اب افتاں و خیزاں واپس جا رہا ہے - گرمی کی شدت سے پسینے میں نہایا ہوا ہے - سانس پھولا ہوا ہے - دماغ چکرایا ہوا ہے - سرد پہاڑوں کا رہنے والا ، اس کی تو جان پر ہی بن آئی ہے - زندہ پہنچ جائے تو بھر پایا - کاٹھ گودام کی چپتی سنسان سڑک پر جہاں بگولے اٹھتے ہیں ، یہ سست قدم چلتا ہے - اسی پہاڑی تھمی ہوئی چال میں الو بنا چلا جا رہا ہے - اونی

کنٹوپ نما ٹوپی ، ڈورے سے بندھی سینے پر لٹک رہی ہے - سر پر کمل تہہ کرکے رکھ لیا ہے ، گھنے بھرے
بالوں پر ایک تہہ اور لگائی ہے - پیٹھ پر چونگے کے ساخت کی ٹوکری بندھی ہے - طرح طرح کے اوا
چیتھڑے اور گودڑوں مجموعہ لبادہ در لبادہ ، کہیں پوستین کے ٹکڑے کہیں لیریں - سب میلے ، گندے
پسینے سے تربتر ہوئے ہے - ٹانگوں میں موٹے کپڑے کا ، سیانی کی ہے جادر سے آزاد ، سلا ہوا ، چوڑے
پائنچے اور تنگ مہری کا پاجامہ - اس کے نیچے ٹاٹ ، نواڑ ، گودڑ وغیرہ کے سے سامان سے بنے ہوئے گول
مٹول جوتے نما پھولے پھولے دو خولوں میں پیر گھسائے - آگے کو جھکا ، بھد بھد کرتا ، ہموار سڑک کی چڑھائی
چڑھتا چلا جارہا ہے - چینی ساخت کے چہرے میں چیاں ایسی حدت سے سرخ ، چیپڑ میں پچپاتی ، داہیں طرف
دور افتادہ پہاڑوں کو حسرت سے تکتی ہیں اور پھر نگاہیں سامنے کی سیدھی نہ ختم ہونے والی سڑک پر چیتڑ
قدمی میں دوڑتی ہیں اور وسعت کے گرد و غبار میں ڈوب جاتی ہیں -

تپش ، پیاس ، لو ، دھوپ ، کبھی درخت اچک اچک کر ملتے ہیں - سیدھی سڑک بل کھا
ہراتی ہے کبھی دھوپ کی تیزی بڑھتے بڑھتے سیاہی میں تبدیل ہوکر دنیا تاریک ہوجاتی ہے - پہاڑی
ڈگمگاتے قدم ڈالتا ہوا رک جاتا ہے - دونوں ہاتھ گھٹنوں پر ٹیک کر ، جھکا ہوا ، کھڑا ہوجاتا ہے - بتدریج
تاریکی زائل ہوتی ہے - پھر اسی چندھیاتی چلچلاتی دھوپ میں دونوں طرف کے ننگے بہت بھرے درخت
کبڈی کھیلتے اور سڑک سانپ ایسے بل کھاتی نظر آتی ہے - اور ساتھ ہی کچھ آواز سنائی دیتی ہے - غیں غیں
درختوں کی آواز ہے کہ سڑک کی ا درخت بھاگ رہے ہیں - دھند ، اوجھل اوجھل - پھر اندھیرا -

غیں غیں - شاں کچ - زرد رنگ کا بیوک کار ، تین فٹ پر رک گیا - "مرا سالا " لو لگ گئی -
موٹر ڈرائیور نے ذرا اچکے سے کہا -

شیں شیں - چھن چھن - چھن چھن - شیں شیں - چھن چھن - ریڈی ایٹر کا پانی بولا

صرف دو جملوں میں گرمی کی بھرپور شدت کے بعد ، سرد پہاڑی علاقے کے مزدور پر اس کے
اثرات دکھانے کے لئے جس درجہ جزرسی کے ساتھ مزدور کے لباس کی تفصیل ، چال ڈھال اور نین نقش
کا بیان ہوا ہے وہ تو اثر سے لبریز ہے ہی ، اس سے کئی درجہ زیادہ اثر خیزی کا ثبوت وہ جملے ہیں جو مزدور کے
جسمانی نظام اور حواس پر شدید گرمی کے اثرت نمایاں کرہے ہیں - علاوہ ازیں ، اقتباس کے لگ بھگ
اختتام پر چکرائے دماغ والے ڈھنیال کے قریب پہنچتی ہوئی کار کی آواز کو اس کی سماعت میں آمیز کرنا بھی
رفیق حسین کے ذہن و قلم کی دراکی کا ثبوت ہے - اس عبارت کا یہ پہلو بھی قابل ستائش ہے کہ کار کے
ڈھنیال کے قریب پہنچنے سے پہلے پہلے ، منظر میں کوئی آواز شامل نہیں - ہر طرف تپتی خاموشی ہے - جو کہ
یوں منزلزل ہوتی ہے کہ کار کی آواز ، قاری کے بجائے صرف ڈھنیال کی سماعت کو درختوں یا سڑک کی آوا
محسوس ہوتی ہے - قاری کے لئے خاموشی میں اصلاً پہلا شگاف کار ڈرائیور کا وہ چھوٹا سا جملہ ہے جو اس کے
مزاج اور ڈھنیال کی افتاد منعکس کرتا ہے ، اس کے بعد خاموشی پوری طرح یوں ٹوٹی کہ ریڈی ایٹر کا پا
بولا - ریڈی ایٹر کی کرخت آواز ، ڈرائیور کے جملے سے دوگنے لفظوں میں غالباً اس لئے بھی درج کی گئی
یہاں رفیق حسین ایک مشین پر شدید گرمی کے اثرات ظاہر کرنا چاہتے ہیں -

قریشی کی کار ڈھنیال کے قریب رکی - ڈرائیور نے اتر کر اسے سڑک کے کنارے دھکیلا مگر وہ ا
کر کار کے قریب آگیا اور قریشی سے پینے کے لئے پانی مانگنے لگا - قریشی نے اپنے تھرماس اور خس پوش صراحی

نظر ڈالی اور احمد سے کہا کہ ٹین میں پانی ہو تو اس کو دے دو۔ احمد نے یہ جانتے ہوئے بھی کہ ٹین کا پانی تک جگ کھول رہا ہے، ڈھینیال کی اوک میں پانی انڈیلا۔ مقدار میں کم اور گرم ہونے کے باوجود اس پانی نے ڈھینیال پر، آبِ حیات کا کام کیا۔ پانی پی کر اس نے قریشی سے درخواست کی کہ اسے کار میں بٹھا لیا جائے۔ ایک پھٹکار ڈالنے کے بعد قریشی نے اس کی درخواست قبول کر لی۔ وہ ڈرائیور کے قریب بیٹھ گیا---- اور یوں رفیق حسین نے "دور افتادہ پہاڑوں کی طرف راہی تین آدم زادوں کو کار میں یکجا کر لیا۔ باہر رہ گیا وہ مسافر جو حیوان کہا جاتا ہے

(۲) دور سامنے سڑک کے کنارے پکے کنویں کی جگت پر تیسرا مسافر (رفیق حسین نے کار ڈرائیور کو مسافر شمار نہیں کیا) حیوان ہی سہی (لیکن نسل انسان کے ارتقا کی پہلی کڑی) ایک بندریا بیٹھی ہے۔ چھپکلی کا سا بچہ، کچے گوشت کا لوتھڑا، تین چار دن کا بچہ سینے سے بے حس چپکا ہوا ہے۔ بندریا جگت پر بیٹھی کنویں کے اندر جھانک رہی ہے۔ اس کے چہرے پر نہایت عام پریشان کن خیالات کا سا گہرا اثر نمایاں ہے۔ کنویں کے اندر ٹھنڈا شفاف پانی جھلملاتا ہوا مسکرا کر اپنے عقب میں تصویر حیرت ہلاتا ہے ایک دوسرے کنویں کا دائرہ ہے اور اس میں ایک دوسری بندریا بچہ لیے جھانک رہی ہے۔ ادھڑے ہوئے پلستر میں سے چونے کی ایک بہت چھوٹی کنکری، بندریا کے ہاتھ سے اندر گرتی ہے۔ ٹپ سے ہوتا ہے۔ سطح آب لہریں لے کر کھلکھلا اٹھتی ہے۔ نقش حیرت ہیجان میں پڑ جاتا ہے۔ پانی۔ پانی۔ بندریا پر پانی کا احساس غالب آتا ہے۔ پانی دسترس سے باہر ہے۔ وہ جگت کے دو کھرنجوں سے گھر گھا کر، کنویں کے مونگھو پر بیٹھ جاتی ہے، چاروں طرف دیکھتی ہے۔

کنویں کی جگت کے نیچے ایک جگہ پر فٹ بھر مٹی نم ہے۔ بندریا کود کر اس پر جا بیٹھتی ہے۔ تر مٹی کو ہتھیلی سے چھوتی ہے، ناخونوں سے کرید کر تولہ بھر مٹی اٹھاتی ہے لیکن فوراً ہی اسے پھینک کر ایک پرانی ماچس کی ڈبیہ جو وہاں پڑی ہوئی ہے اسے اٹھا کر نوچنے کے بعد پھر کنویں کے کنارے جا کر اندر جھانکتی ہے۔ پانی ہے۔ پانی میں عکس ہے۔ بندریا کی بھنویں پہلے انتہائی حیرت کا اثر، اوپر کھینچتی ہیں۔ پھر غور و فکر کا اظہار نیچے سکڑتی ہیں، لیکن یہ سب ظاہرا نقشے ہیں۔ حیرت اور استعجاب، دکھ اور تکلیف، محبت اور حسد، محبت اور رشک، ضرورت اور جستجو کے جذبات میں ثمر گناہ پیدا کرنے والی چیز سوچ یعنی تسلسل خیال سے دماغ مبرا ہے۔ جذبات سطحی ہیں۔ انفعال حس حیوانی کے تابع ہیں۔

"شاں" کر کے موٹر آیا۔ کچھ سے رک گیا۔ ریڈی ایٹر کا پانی کھول رہا ہے شیں شیں، شیں شیں چھن چھن، چھن چھن، شیں شیں، چھن چھن چھن، بندریا دو چھلانگوں میں پاس کے پاکھر (درخت) تک پہنچ، ایک ہی جست میں اوپر کے ٹہنے پر اچک، کچھ دیر موٹر کو کھیسیں دکھاتی ہے اور جب اس طرف کوئی بھی متوجہ نہیں ہوتا تو کنویں کی طرف آدھی پیٹھ موڑ کر، ان سے بے واسطہ ہو کر، مطمئن، سنجیدہ اور متفکر چہرہ بنا کر بیٹھ جاتی ہے۔"

شدید گرمی نے ریڈی ایٹر کا پانی کھولا کر احمد کو مجبور کیا کہ وہ کار کو ٹھنڈے پانی کے مخرج تک لائے۔ یہ صورت حال بھی تقریباً ویسی ہے ہے جیسے شدید گرمی قریشی، ڈھینیال اور بندریا کو سرد پہاڑ کی جانب دھکیل رہی ہے۔ احمد نے رسی اور ٹین کی مدد سے پانی کھینچا، تقریباً ڈیڑھ ٹین ریڈی ایٹر میں بھرا، اتنا ہی ڈھینیال کو پلایا اور اس سے بچا ہوا پانی کنویں کے قریب گرا کر ڈھینیال سمیت موٹر میں آگیا۔ موٹر

اپنی منزل کی طرف روانہ ہوئی اور بندریا درخت سے اتر کر کنویں کے پاس آئی۔ احمد کا پھینکا ہوا پانی "قریب قریب سب ہی پیاسی زمین جذب کر چکی تھی۔ صرف پیالی سوا پیالی پانی ہتھیلی بھر کے گڑھے میں باقی تھا۔" بندریا نے وہ پیا اور سڑک کے کنارے کنارے چل دی۔ یعنی فطرت کے قہر ساماں مظہر سے متاثرہ ڈھیال، بندریا اور زمین کے لئے کار میں سوار مخلوق، جانے ان جانے طور پر، آب حیات فراہم کرنے کا بہانہ بن گئی۔ مخلوقات میں سب ایک دوسرے کے لئے فطرت کا بہانہ ہیں۔

(۳) ۔۔۔۔۔ موٹر کاٹھ گودام شہر میں اور پھر بازار میں سے ہو کر گزرا۔

یہاں موٹر نے بہت سے اپنے ہم جنسوں کو دیکھا۔ جن میں لاری قوم کے افراد زیادہ تھے مگر ہمارا موٹر بازار میں سے ہوتا ہوا کئی پیٹرول کی دکانیں چھوڑتا ہوا، بغیر رکے، آخری پیٹرول پمپ کے پاس جا کر رک گیا۔ یہ دکان شہر کی آخری شمالی دکان تھی۔ جہاں سے آگے اب باقاعدہ چڑھائی شروع ہوتی تھی۔ موٹر روک کر احمد اترا۔ رومال سے منہ کی خاک پونچھی۔ پھر ڈھیال کو ڈھکیل ڈھکیل کر نیچے اتارا۔ اس کو لو لگ چلی تھی۔ بدن پھنک رہا تھا۔ سینے میں آگ لگی تھی۔ وہ بے چارہ کچھ اور سمجھا۔ چلو لگا کر پانی کے واسطے بیٹھ گیا۔"

کنویں کے بعد، پیٹرول پمپ پر قصہ پڑاو، ایک اس لئے اہم ہے یہاں کار کو اس کی اہم ترین غذا مہیا ہوگی (انسانی ایجادات بھی کسی نہ کسی طور، فطرت کی خلق کردہ اشیاء سے فیض حاصل کر رہی ہیں اور فطرت سے عطا ہونے والی اشیا کی پابندی ہی غالباً وہ رشتہ ہے جو انسان کی جملہ ایجادات کے مابین مماثلت پیدا کرتا ہے، ویسی ہی مماثلت جیسی کہ آدم زادوں کے مابین ہے۔ غالباً اسی باعث رفیق حسین نے لکھا "یہاں موٹر نے بہت سے اپنے ہم جنسوں کو دیکھا۔ جن میں لاری قوم کے افراد زیادہ تھے۔" ---- کاٹھ گودام پر اس پڑاؤ کی دوسری اہمیت یہ ہے کہ اس کے بعد کار کو "باقاعدہ چڑھائی" کا سفر شروع کرنا ہے۔ تیسری اہمیت یہاں احمد ڈرائیور "صراحی میں پانی اور تھرماس میں سے برف ملا کر" قریشی کو پانی کا گلاس پیش کرے گا۔ برف کی ڈلیاں چپکے سے منہ میں ڈال کر اس گال سے اس گال میں گھمائے گا اور اس کے برخلاف پیاس میں غلطاں لو زدہ ڈھیال، پمپ والے کا دیا ہوا سادہ پانی پیے گا۔ اس قصہ پڑاو کی (افسانے کے غیر منقول، تمہیدی حصے سے قطع نظر) پانچویں اہمیت یہ ہے کہ کاٹھ گودام سے پہلے پہلے کے پورے سفر میں رفیق حسین نے جتنی بھی آدم زاد اور غیر آدم زاد مخلوقات، بہ شمول نباتات و جمادات، اور اشیا وغیرہ کا ذکر کیا ہے وہ سب کی سب پانی کی قلت یا عدم موجودگی یا عدم حصول کے باعث اجاڑ، کھولن میں مبتلا، بنجر و تشنہ لب یا لب دم ہیں کیونکہ ان پر قہرماں سورج کی جوالا بھٹی پڑ رہی ہے ---- اور ---- کاٹھ گودام سے روانگی کے بعد، جتنا کچھ مصنف کی نگاہ قلم سے دکھایا جائے گا وہ سب کا سب لہکتا، مہکتا، زندہ و شاداب تر و تازہ ہوگا کیونکہ اس درجہ آسودہ آب ہوگا کہ اس کی آبداری کے روبرو سورج کی قہر سامانی بھی آب آب ہوگی۔ اس قصہ پڑاؤ کی چھٹی اہمیت اس وقت سامنے آئی کہ جب

(۴) احمد نے سیلف اسٹارٹر پہ پیر رکھا۔ موٹر گنگنا کے بڑبڑایا اور آگے کو رینگا لیکن فوراً ہی لاغر صورت، پریشان بال، کھچڑی ڈاڑھی کا ایک ادھیڑ عمر آدمی، سیدھے ہاتھ میں پنسل، الٹے ہاتھ میں بہت بڑا رجسٹر لئے موٹر کے آگے آیا۔ گاڑی روک لی گئی۔ وہ پچھلی کھڑکی کی طرف لپکا۔ موٹر کے اندر دیکھا۔ پی پی، پی پی کر کے ہنستا ہوا سیدھا ہوا۔ پنسل اور رجسٹر آگے بڑھا کر نہایت صاف انگریزی میں کہا "Now then

my Lord لیکن کسی جواب کا انتظار کرنے یا اس سے آگے کچھ کہنے کی کوشش کرنے کے بغیر وہ پھر ریڈی ایبر کی طرف جھکا۔ اس کے وسط میں غور سے دیکھنے کے بعد پھر ہنسا اور پھر وہی کہا۔

احمد اور قریشی صاحب دونوں نے پریشان ہو کر کہا۔ "آپ کیا چاہتے ہیں۔ تم کون ہو ؟"

اب اس نے کوٹ کی جیب میں ہاتھ ڈالتے ہوئے کہا There is my card اور پھر بغیر کارڈ نکالے گویا ہوا۔ "آپ انگلش میں سوچتے ہیں یا اردو میں ؟"

قریشی صاحب تو چپ رہے۔ احمد نے جلدی سے جواب دیا۔ "اردو میں بات کیجئے اردو میں۔ آخر مطلب کیا ہے ؟"

اس نے جواب دیا۔ "بہتر ہے۔ اردو ہی میں سہی۔ میں آج آپ کو تفکرات انسانی کے ارتقائی مراحل کا زندہ اور جاوید نظریہ پیش کرنا چاہتا ہوں۔ گو میں نے تمام دنیا کے انفرادی اور اجتماعی وسوسات اور احساسات کا تشبیہ، تزکیہ اور تبصرہ اس رجسٹر میں نقش کا مجزکر لیا ہے۔ لیکن پھر بھی اپنے محترم و معظم سامعین کی خاطر یہ خاکسار یعنی پروفیسر دیا شنکر دوبے متخلص بہ وجد جو بہ تمام عجز و انکساری اس وقت معزز مجمع کے آگے حاضر ہے۔ فلسفہ ریڈی ایبر کو انہماک خیال میں تشریح دے کر بتائے گا۔" یہ کہتے ہوئے پھر وہ ریڈی ایبر کی طرف جھکا۔

احمد نے کہا --- "الہی توبہ یہ کون صاحب ہیں۔" قریشی صاحب حیرت زدہ خاموش تھے کہ اتنے میں پیٹرول پمپ والا دوڑا۔ اور آتے ہی پروفیسر صاحب کو دھکے دے کر موٹر کے سامنے سے ہٹا کر بولا --- " جلدی نکال لو۔ پاگل ہے پاگل۔" احمد نے موٹر بڑھایا اور جب پروفیسر صاحب کے برابر سے گزرا تو قریشی صاحب نے دیکھا کہ وہ جسم کے صرف بالائی حصے پر کپڑوں کا استعمال روا رکھتے تھے۔ ٹانگیں، دھوتی، پاجامہ یا پتلون کے احسان سے شرمندہ نہ تھیں۔"

قریشی، احمد، ڈھنیال، بندریا اور فطرت کے بعد، افسانے کا یہ چھٹا کردار پروفیسر دیا شنکر دوبے وجد، پہلے باب کے لگ بھگ اختتام پر رونما ہوا ہے۔ یہ تو رونمائی رفیق حسین کے اس اہتمام کو واضح کرتی ہے کہ افسانے کے تمام اہم کردار پہلے ہی باب میں متعارف ہو جائیں لیکن وجد کے طرز گفتگو اور حلیے کے باعث قاری کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کردار کی وجہ تسمیہ اور معنویت کیا ہے؟ اور رفیق حسین اس کے بارے میں خاموش کیوں ہیں ؟ یہ سوال اس وقت مزید پیچیدہ ہو جاتے ہیں جب افسانے کے تیسرے اور چوتھے باب میں بھی یہ کردار بالکل اسی طرز گفتار کے ساتھ سامنے آتا ہے اور رفیق حسین لب بستہ ہی رہتے ہیں سام تو فی الحال بس یہی کہہ سکتے ہیں کہ ایسا بہت کچھ جزو ارض و سما ہے، رہا ہے اور رہے گا جسے انسانی فہم و ذکاوت اپنی گرفت میں لینے سے قاصر ہے، رہی ہے اور رہے گی اور --- اور --- نہیں، فی الحال کچھ اور جواب ڈھونڈھنا مناسب نہیں کیونکہ ابھی تو وجد صاحب چار مزید مواقع پر سامنے آنے والے ہیں۔ تب تک ممکن ہے کہ افسانے کی معنویت ہمارے ناخون میں ان سوالوں کی گرہ کھولنے کی قوت پیدا کر دے۔

وجد کی نمو داری سے پہلے، کاٹھ گودام کے مختصر پڑاو کی پانچویں اہمیت کی ضمن میں بے آبی و پر آبی کی گذشتہ و آئندہ کیفیات کا ذکر ہوا ہے ان کی تائید میں افسانہ، بالاختصار، کہتا ہے

(۵) موٹر پھر روانہ ہوا۔ ایک فرلانگ سیدھی چڑھائی پر دوڑنے کے بعد بائیں طرف گھوما۔ سو قدم سیدھا

چلا اور پھر دائیں کو چلا - اب باقاعدہ چڑھائی کی بل کھاتی ، ہراتی ، ہر ہر قدم اوپر کی طرف جاتی
شروع ہو گئی - موٹر نے دو چار چکر اور کاٹے ہوں گے کہ ایک دفعہ گنگناتا ہوا پھر جو گھومتا ہے تو ٹھ
ہوا کا ایک جاں بخش جھونکا آکر موٹر کی بلائیں لیتا ہوا نکل جاتا ہے اور پھر دوسرے ہی موڑ پر پل
گزرتے ہیں متعدد اور ٹھنڈی ہوا کے جھونکے آتے ہیں - ان کے بعد اور ---- اور ان کے بعد اور ---
ایک ہی منٹ میں رت بدل گئی - منظر بدل گیا - جان میں جان آگئی - چڑھائی پر جب ابھی ابھی روانہ ہو
تھے سیدھے ہاتھ پر چوڑے نالے کی خشک تلی میں ، ریتے اور بجری میں بوئے ہوئے جھلسے ہوئے بڑے
دھوپ میں چمکتے ہوئے آنکھوں کو چندھیاتے تھے - دوسری طرف آسمان سے باتیں کرتے ہوئے پہاڑ کی د
سے لپٹیں نکل رہی تھیں - اس پر لگی ہوئی زندہ اور مردہ سبز اور بھوری گرد میں تپتی ہوئی جھاڑیاں گ
آہیں بھر کر ، گرد اڑانے والی موٹروں کو کوستی معلوم ہوتی تھیں - یہ سب منٹوں میں بدل گیا - تر و تا
مست جھومتے ہوئے درختوں ، شاداب مسکراتی ہوئی چٹانوں کے درمیان موٹر چلنے لگا - سڑک بل پر
اور گنڈیوں پر گنڈیاں کھاتی ، نکلے دامنوں پر سے صدقے ہوتی ، دھنسی ہوئی کھوؤں کی بلائیں لیتی ، ہر
قدم پر رخ بدلتی ، سیاہ دیوار کوہ پر ہلکی بھوری لکیر سی نظر آنے لگی - اور موٹر جھنجھناتا ہوا چوطا ساز رو بھو
معلوم ہونے لگا - "

افسانے کے کردار کیونکہ ایک گرم خطہ پار کرکے ، ٹھنڈے علاقے میں داخل ہوئے ہیں اس
لئے رفیق حسین ، پیش نظر کے مقابلے پر گذشتہ کی کیفیت بیان کر رہے ہیں - اس ترتیب کے ساتھ ہی ساتھ
انھوں نے اس حقیقت کو بھی ملحوظ رکھا ہے کہ افراد کو گرم و سرد سے لے کر گزرنے والا ایک موٹر ہے
اسی باعث وہ پیش نظر اور گذشتہ منظر بیان کرتے وقت انھیں بڑی خوبی سے متحرک بھی بناتے جارہے
ہیں - پارے کا آغاز کیونکہ پیش نظر ماحول سے ہوا ہے اور درمیان میں گذشتہ مناظر کی ذہنی بازیافت کی
گئی ہے اس لئے پارے کا اختتام بھی پیش نظر پر کیا گیا - موٹر کے بارے میں ، پارے کا آخری جملہ جہاں یہ
بات بھرپور انداز میں بیان کر رہا ہے کہ موٹر اور اس کے مسافر ایک پربہار مقام پر پہنچ گئے ہیں ، وہیں یہ
گہرا تاثر بھی دے رہا ہے کہ ماحول کی خوشگوار تبدیلیوں نے ایک آہنی شے کو ایسا ذی جان وجود بنایا ہے جو
صرف پربہار فضا میں سانس لیتا ہے ---- فطرت کے اثرات سب کے لیے برحق ہیں -

موٹر کی " ہر دم چکر گھمیریوں سے " ڈھنیال کا سر گھومنے لگا اور اسے قے ہونے لگی تو وہ موٹر سے
اتار دیا گیا - ڈھنیال کی اس حالت کے باعث ، افسانے کا قاری سوچ سکتا ہے کہ وہ قے کرتا کرتا مر گیا ہوگا
لیکن رفیق حسین نے یہ گمان پیدا ہی نہیں ہونے دیا کیونکہ انھیں افسانے کے اختتام پر اس کردار سے
ایک کام لینا ہے اس لئے یہ وضاحت بتاتے ہیں کہ " قدرت بر سر امداد تھی - ہر رستے سے لو کی گرمی نکلنے لگی
بول و براز اور استفراغ سب ہی جاری ہو گئے " اور ڈھنیال کو اسی حالت میں چھوڑ کر موٹر روانہ ہو گیا ----
اور جب موٹر اپنی منزل پر پہنچا تو افسانے کا پہلا باب مکمل ہوا -

افسانے کا ایک غیر آدم زاد کردار ابھی منزل سے دور سفر میں ہے اور افسانہ نگار کی عادت کے
مطابق ، اس کردار کے مضمرات بھی بیان نہیں ہو پائے ہیں - اس بیان کے لئے رفیق حسین نے (قریشی
اور احمد کے ہاتھوں بندریا کے بچے کی گرفتاری سے قبل) افسانے کے دوسرے باب کے چار میں سے تقریباً
تین حصے بندریا کے سفر کے لئے وقف کیے ہیں - وہ حصے مجموعے کے نو سے زائد صفحات پر مشتمل ہیں ، پورا

باب بندر وصفات کا ہے۔ یہ مفصل بیان بہ ظاہر تو صرف بندروں کی انفرادی و اجتماعی زندگی اور حرکات و سکنات کی نقاشی محسوس ہوتا ہے لیکن بیچ بیچ میں ایسے کئی مقام آئے ہیں کہ جہاں رفیق حسین کا قلم، اس غیر آدم زاد مخلوق کا بیان کرتے کرتے آدم زادوں کی ظاہری اور باطنی زندگی کی طرف یوں مڑگیا ہے گویا ان دونوں مخلوقات میں بہت زیادہ تفاوت نہیں۔ یہ ایک دوسرے سے علاحدہ بھی ہیں تو متحد بھی۔ ان میں ایک دوسرے سے قرابت کے وہی اسباب برحق ہیں جو دونوں کا سرنامہ ہیں اور یہ دونوں مخلوقات اپنے اپنے ہم جنسوں سے، بے وجوہ، متصادم ہوتی ہیں تو مخلوق دیگر سے بھی ان کا ٹکراو ہو جاتا ہے --- اور --- اور --- یہ دونوں مل جل کر، باہم ٹکرا کر، کسی ایک کا کوئی مدعا پورا کر رہی ہیں۔ مثلاً اپنی منزل کی طرف رواں بندریا کی ملاقات ایک بندر سے ہوئی تو افسانہ نگار نے بتایا "دراصل یہ بندر کوئی نیا نہیں ہے بلکہ اسی بندریا کا بندر ہے اور انہیں کے تحت جگر بندریا کی گود میں ہیں لیکن چونکہ یہ صاحب وسیع خرچ، شوقین طبع، خاندانی بندر ہیں، آپ کی دس بارہ بیویاں اور ہیں۔" بندروں کی ٹولی میں برپا زندگی کا بیان کرتے کرتے ایک موقعے پر رفیق حسین نے لکھا ہے "دو بچوں نے بازی بدی ہے، کشتی لڑ رہے ہیں۔ ماں پاس بیٹھی موزہ بن رہی ہے۔ ارے تو یہ اپنے کا گھونسلا نوچ رہی ہے اور غرور سے ہونہار سپوتوں کو دیکھ رہی ہے۔" "چونکہ بندر لوگ بھی ہم لوگوں کی طرح زندگی کے صرف چار لازم مقاصد پورے کرتے ہیں یعنی پیدا ہوتے ہیں۔ پیٹ پالتے ہیں، پیدا کرتے ہیں اور پھر مر جاتے ہیں۔ اس لئے ان میں بھی چند بد نصیب غمزدہ اور مردہ دل ضرور ہونے چاہیں۔ اور ہیں بھی۔" اس طرح بندروں اور انسانوں کی زندگی کے "سنیما کے مناظر، ایک دوسرے پر سپرامپوز کرتے کرتے رفیق حسین کا قلم، بندروں کی ٹولی کو آگے بڑھاتا ہے اور "نینی تال کی سڑک پر میل ۱۸/ اور ۱۹/ کے درمیان اخروٹ کے درختوں میں ڈیرہ" ڈلوا دیتا ہے جہاں سے قریشی کا فردوس کاٹج کافی قریب ہے۔ اس طرح میدانی علاقے سے چلے ہوئے مسافر لگ بھگ ایک مقام پر آگئے اور افسانے کے دوسرے باب کا دوسرا حصہ اختتام کو پہنچا۔

تیسرے حصے کی ابتدائی سطور میں پہاڑوں پر گاہ بہ گاہ ہونے والی بارش کے باعث خوش گوار سردی کا بندروں پر اثر بیان کرنے کے بعد، رفیق حسین نے بندریا کے بچے کی گرفتاری کا منظر خلق کیا ہے وہ "نوزائیدہ جس کو میں نے کنویں اور سڑک پر گھنٹوں ایک ہی تھن منہ میں دبائے، بے حس، سینے سے چمٹا دیکھا تھا۔ پہلے پہلے تو کچھ ہوشیار سا ہو گیا اور اب تو ماں کی گود سے اتر کر کچھ کچھ اچکنے اور کچھ کچھ پھدکنے بھی لگا ہے لیکن ہے ابھی بہت چھوٹا۔" اسی باعث ماں کو اس کا کچھ دور جانا بھی گوارا نہیں مگر ایک دفعہ اچکتے پھدکتے بچے اور ماں کے درمیان کوئی گز بھر کا فاصلہ پیدا ہوا۔ وہ

(۹) ٥٥٥٥ بچے کی طرف سر گھما ہی رہی تھی کہ "دناں ناما دن دن" اوہ، یہ کیا ہوا، کان کے پردے پھٹ گئے۔ دل دھڑدھڑ، دھڑدھڑ، دھڑدھڑ، دھڑدھڑ دھڑ کرنے لگا۔ اچک پتھر پر، وہاں سے اچک درخت پر، اور پھر اچک اور اوپر۔ بندریا بچے کو چھوڑ درخت کی پھونگ پر تھی۔ باقی بندر جہاں کے کہاں تتر بتر بھاگ رہے تھے۔ زن سے ایک آدمی، بڑے پتھر کی آڑ میں نکل، بچے کے پاس آیا۔ بچہ زمین پر اوندھا پڑا، کھیسیں نکالے چیں چیں، چیں چیں کر رہا تھا۔ بندریا درخت سے پتھر پر کود دی۔ احمد نے دو فائر بارہ بور کے اور کیے۔ دن دن۔ بندریا پتھر سے درخت پر اور درخت سے پتھر پر کودنے لگی۔ دو جفاد ریوں نے کبھی ادھر لپکتے ہوئے اور کبھی ڈر کر بھاگتے ہوئے خو خو، قوق، خو کی پروحشت صدائیں نکالیں۔

بندروں کا پورا قبیلہ خو خو۔ قق۔ خو خو چلانے لگا۔ ادھر احمد نے جھک کر بچے کو اٹھایا۔ ادھر سان
سلتا ہوا زرد موٹر بختر کے پاس آکر رک گیا۔ ان سب واقعات میں ابھی دس سکنڈ بھی نہ لگے ہوں
۔ احمد بچہ دبائے موٹر میں کود اور قریشی صاحب۔ جو اب خود ڈرائیور کر رہے تھے۔ اسے لے کر
تے ہوئے چل دیے۔ اب بندر ہزار دوڑ دھوپ کریں کیا ہوتا ہے۔ بیسوں موٹر کے تعاقب میں
تے دوڑے۔ لیکن وہاں کیا تھا۔ سڑک خالی پڑی تھی۔ موٹر کا دھواں تک نہ تھا۔ بندریا ان کو کھلانے
۔ بندروں میں ہر ایک کے آگے خو خو کرتی ہوئی۔ ناچی ناچی پھرنے لگی۔۔۔۔ ہر ایک کو خوخیا اور قی قیا
۔ ن کو جھٹکے دے کر پیٹھ کے بال کھڑے کرکے بہادری پر آمادہ کرنا چاہا مگر سب بے سود رہا۔ اور جب
رہو تا نظر نہ آیا تو خو خو۔ قی قی۔ خو خو کرتی ہوئی تیزی سے ادھر دوڑی چلی گئی جدھر موٹر گیا تھا۔ کچھ
وں نے تھوڑی دور اس کا ساتھ دیا لیکن پھر وہ بھی لوٹ آئے"

یہ ہے مصنف کے اس بنیادی مقصد کا پہلا منظر۔ جس کی تکمیل کے لئے وہ اپنے آدم زاد و غیر
۔ اد کرداروں کو میدانی علاقے کی گھوٹن سے نکالتا ہوا نینی تال کی خوش گوار فضا میں لایا ہے کیونکہ
ان منتوں مرادوں کا حاصل قریشی کا وہ نحیف و نزار بیٹا اسی سرد ماحول کی پناہ میں ہے جسے "صاف ہوا"
رنے کی غرض سے اس کا باپ اور احمد۔ اس بندریا کے جگر گوشے کو اغوا کرکے لے گئے جو یہاں اپنے
موں کی ٹولی میں مگن۔ خوش گوار فضا۔ رزق کثیر اور ہاتھ پاؤں کھولتی اولاد کی چہلوں سے دل ٹھنڈا
ں تھی۔ علاوہ ازیں اس منظر میں آدم زاد کی "آگ لگنے اور گرجنے والی "لکڑی کی بل بوتے پر بچے کے
ہاڑے اغوا کی واردات کی باعث پورے قبیلے میں جو دہشت، سراسیمگی، ہیجان اور آخر آخر نوجوانوں
ائیگاں بھاگ دوڑ برپا کی گئی ہے اس کے طفیل، ذہن و دل کے اسکرین پر ایسے بے شمار گذشتہ و
ں مناظر کی ہیبت ناک پرچھائیاں ابھرتی ہیں جو خطۂ ارض کے بالادستوں کی لرزہ خیز چیرہ دستیوں اور
عر افراد قبیلہ کی اعصاب شکن بے چارگی پر منتج ہوتے ہیں۔

بچے اس کے اغوا میں رفیق حسین کا یہ فنی اہتمام قابل ذکر ہے کہ انھوں نے اولاً یہ دکھانا
ری سمجھا کہ بچہ ماں کی گود سے الگ ہو کر کچھ اچھلنے پھدکنے کے قابل ہو گیا ہے یعنی اس کا جداگانہ وجود
ہونے لگا ہے۔ اس اہتمام کا ایک ثبوت یہ ہے کہ دوسرے باب سے قبل بچے کی حرکات و سکنات
بیان نہیں ہوئیں۔ ایک موقعے پر صرف اس کی جسمانی ہیئت کا خفیف سا بیان ہوا ہے۔ بچے کا جداگانہ
د قائم کرتے ہی رفیق حسین اس کے اغوا کا واقعہ نقش کرتے ہیں حالانکہ اگر وہ چاہتے تو نوخیز بچے کی
ں کے بیان پر بہ آسانی دو ڈھائی صفحات لکھ کر قاری کی خوش دلی کا سامان مہیا کر سکتے تھے۔ جیسے اپنے
ں منظر نگاری و فلسفہ طرازی یا جوش پند و نصائح کی رو میں بہہ کر دیگر کئی افسانوں کی طرح اس افسانے
بھی چند مقامات پر ایسی عبارت آرائی کر گئے ہیں جو افسانے کی فنکارانہ ساخت کو مجروح کرتی ہے۔ اس
ی عبارتیں رفیق حسین کے اسی رویے کا نتیجہ ہیں جس کے تحت وہ اپنی بیگم کو جھنجھوڑ جھنجھوڑ ڈالتا تھا
کہتا تھا "اے بیگم غور سے دیکھو! ہر چیز تمہارے سر پر گزر رہی ہے۔ ارے اپنے اندر لے جاؤ ان کو!
۔ بیگم ان میں ڈوب کر دیکھو!" ـــــ افسانوں میں یہ رویہ ایسے موقعوں پر بروئے کار آیا جہاں رفیق
ین کے ذہن کی فلسفیانہ رو اچانک ابھری ہے۔ اس نوع کی عبارتیں، بلاشبہ، افسانے کی فنی کمزوری

ہمیں خوش گمانی ہے کہ افسانہ سازی کی نزاکتوں اور آداب سے بڑی حد تک واقفیت کے باوجود رفیق حسین نے (اور شاہد احمد دہلوی جیسے نکتہ شناس مدیر نے بھی) مذکورہ نوعیت کی عبارتوں کو شاید یہ سوچ کر حذف نہیں کیا کہ ان کی مدد سے افسانوں کا قاری اندازہ کر سکے گا کہ آمینہ۔ حیرت کی تشکیل میں دراصل کیا کیا نوعیں اور انداز فکر و نظر کار فرما ہیں۔ایسی عبارتوں کی نفسی اہمیت کا ایک ثبوت تو یہی، آپ کے زیر نظر، تحریر ہے۔

بندریا کا بچہ جیسے ہی ایک جداگانہ وجود بنا۔ اس کا اغوا ہو گیا اور وہ اسی بیوک کار سے فردوس کاٹج روانہ کردیا گیا جو قریشی وغیرہ کے گرم علاقے سے نکال کر نینی تال لائی تھی ---اب سے پہلے بندریا اور بیوک کار میں کوئی تعلق نہ تھا مگر اب اس کا جگر گوشہ کار میں گرفتار ہے تو وہ تیزی سے اس کے پیچھے دوڑی چلی جارہی ہے۔

اس سے پہلے کہ بیوک کار بندریا کے بچے کو لے کر فردوس کاٹج پہنچے، رفیق حسین اس "زبردست کوٹھی" کی ساخت اور شان و شوکت کا جامع بیان کرتے ہیں اور وہاں اس وقت موجود افراد کا ایسا مناسب تعارف کراتے ہیں جو افسانے میں ان کے عمل دخل اور نوعیت سے ہم آہنگ ہے۔ کاٹج میں قریشی کی بیوی فردوس، بیوہ بہن کلثوم، والدہ، ساس اور بچے کی مدراسی آیا قابل ذکر ہیں۔افسانہ نگار نے انتشار سے بچنے اور تعارف میں اختصار برتنے کی غرض سے ان پانچوں افراد کو کاٹج کے برآمدے میں جمع کر دیا ہے اور ان کے چھوٹے موٹے باہمی گھریلو تصادمات کی جھلکیاں دکھا کر اس ماحول سے قاری کو آگاہ کر دیا ہے جو بندریا کے بچے کا میدان عمل اور حیطۂ اثر بننے والا ہے۔

کاٹج کے ماحول میں ایسی "دو ساسیں یا دو مائیں" نظر آتی ہیں جو "ایک ہی کوچ پر بیٹھی ہیں لیکن ہر طرح ایک دوسرے کی ضد ہیں۔" انھیں دیکھتے ہی خیال آتا ہے کہ ان میں سے کسی ایک یا دونوں ہی کو دل چسپ و مضحک کردار بنا دینا رفیق حسین کے شگفتہ و پر مزاح قلم کے لئے بائیں ہاتھ کا کام ہے۔ علاوہ ازیں "ٹیلی فون اور بھاوج دونوں سے خوف زدہ سی بیٹھی" ہوئی کلثوم میں ایسے امکانات ہیں کہ اسے ایک رقت انگیز کردار بنایا جاسکتا ہے لیکن رفیق حسین کی نظر ایسے کسی آدم زاد پر نہیں رکتی جو اپنی ذاتی صفات یا آدم زادوں کے انفعال و اثرات کے نتیجے میں "کردار" کے رتبے کو پہنچ سکتا ہو۔ کیونکہ ان کا مقصود نظر تو، ہر افسانے میں، فطرت کے بے شمار مظاہر کا ہزار رنگ کردار ہے

----- پانی، آگ، ہوا، مٹی کے انیکوں انیک روپ اور آکار ----جو دیگر مخلوقات ارض و سما۔ جاتے آتے موسموں اور کوہ و صحرا، کے اسکرین پر، گھٹتی بڑھتی کیفیات اور ادلتے بدلتے خفیف و شدید رنگ پیش کرتے ہیں

----- چرندوں، پرندوں، درندوں، کی نسلیں ---جو کوہ و صحرا کے دامن میں اپنی اصل سرشت کی نگہبان، ہم جنسوں کی رفاقت و رقابت میں مگن ---اور آدم زاد کی قربت میں اپنی نجابت اور اس کی کثافت و جہل کو منکشف کرتی ہیں۔

بیوک کار فردوس کاٹج پہنچی۔ "قریشی صاحب نے اترتے ہی احمد کے ہاتھ سے بندریا کا بچہ لے لیا اور اسے لیے ہوئے بڑے زور سے آگے بڑھے۔" تاکہ بیگم کو تھما دیں مگر وہ ڈر کر دور ہو گئیں۔بندریا کے بچے کو، پہلے تو نحیف و نزار لڑکے کے کمرے میں "جھلواں مسہری" سے ذرا دور باندھا گیا مگر وہاں اس نے

"ہو اصاف کرنے کے بجائے گندگی پھیلانا شروع کر دی" تو اہل خانہ نے
(۷) ۰۰۰۰۰۰ کروں کے اندر سے نکال لڑکے کے کرے سے ملے برآمدے میں رکھنے کی جگہ منتخب کی۔
وہاں کٹہرے پر چڑھ کر اس کے ڈنڈے پر ان کو بھی آرام ملا۔ گو یہاں کالی کلوٹی مدراسی آیا آتے جاتے ان کے ٹیپیں لگاتی رہتی تھی۔ تاہم کھلی ہوا تو تھی۔ سامنے کے درخت اور درختوں کے پیچھے پہاڑ تو نظر آتے تھے۔ یہ گھنٹوں بیٹھا، بیٹھ اور کر کھجا کر اس نظارے کو دیکھا کرتا تھا۔"

افسانے کا دوسرا باب مکمل ہوتے ہوتے بندریا کا بچہ فردوس کاٹج پہنچ گیا تھا اور تیسرے باب کے آغاز سے ہی رفیق حسین نے اس گھر میں بندریا کے بچے کا عمل دکھانا شروع کر دیا ہے۔ باب کے ابتدائی، تیرہ سطری پارے میں ہی بچے کے اتوار "کئی دن" بیت گئے اور افسانہ نگار نے ایسے حالات بھی پیدا کر دیے جن کے باعث بچہ، لڑکے کے کرے سے باہر برآمدے میں آ گیا ہے۔ کوائف کی رفتار میں یہ تیزی کیوں؟--- باب کا تیسرا پارہ، اس سوال کا جواب بھی ہے

(۸) پہاڑ پر کے ان ہی درختوں میں سے ایک روز اس کی ماں نکلی۔ درختوں سے کود، شاخوں میں سے دبکی دبکی چل کر، تین چھلانگوں میں کٹہرے پر آ، اسے سینے سے چمٹا لیا۔ بچھڑے مل گئے۔ ماں کے کلیجے سے بچہ چمٹ گیا۔ زبانیں خاموش رہیں، دل سے دل مل گئے۔ نہ اس نے دنوں اور راتوں کو اوکر کے پہاڑوں پہاڑوں مارے مارے پھرنے کی داستان سنائی۔ نہ اس نے رو رو کر دودھ نہ پینے پر مار کھانے، کھٹولے پر نہ لیٹنے پر مار کھانے، کھیر پینے پر مار کھانے، کرتہ نہ پہننے پر مار کھانے، جگہ موتنے پر مار کھانے کے بیان کیے۔ بس ہوا تو اتنا ہی، دھڑکتے ہوئے دو دل مل گئے۔ دودھ پیتے ہوئے بچے کی اوپر--- اور دودھ پلاتی ہوئی ماں کی آنکھیں نیچے--- ایک دوسرے کی روحوں میں جذب ہونے لگیں ۰۰۰۰"

کوائف کی تیز رفتاری کا سبب یہ تھا کہ مصنف، بچھڑے ہوئے بچے کو ماں کے سینے سے جلد از جلد چمٹانا چاہتا تھا۔ بے زبان ماں بیٹے کے ملن میں ان کے جذبات کو، انسانی زبان کی عدم موجودگی کے باوجود رفیق حسین نے جس طرح نفی پر مبنی جملوں کی مدد سے تخیلی گویائی عطا کر کے، نہ ہونے کو ہوتا ہوا محسوس کرایا ہے اس کی ستائش کا حق، صرف خاموش حسی فہم ہی ادا کر سکتی ہے۔ حیوان ماں بیٹے کے گنگ جذبات کا یہ موثر بیان، اسی شخص کے قلم سے ممکن ہے جو بچوں کی طرح ذرا سی بات پر خوش ہوتا اور رو دیتا ہو اور جس کا دل موم کا بنا ہوا ہو--- اور جس کی گہری نظر یہ بھید پا چکی ہو کہ جذبات و احساسات کا باب آدم زاد اور غیر آدم زاد پر یکساں کھلتا ہے۔

اقتباس ۸ میں منقول منظر کو غور سے دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ یہ منظر فنی لحاظ سے ایک پہاڑ ہے جو قاری کی نظر اور افسانے کے عمل کو جیسے روک کر کھڑا ہو گیا ہے۔ افسانے اور نظر کو آگے لیجانا ہے تو یہ پہاڑ کاٹنا ہو گا۔

بے زبان ماں بیٹے کی کیفیت ملفوظ کرنے کے بعد، اسی پارے میں، رفیق حسین کی فنی مہارت کا دوسرا ثبوت

(۹) ۰۰۰۰ روحوں میں جذب ہونے لگیں۔ شام کی روشنی میں، چھائے ہوئے ہلکے بادلوں کے سائے میں سوئے سبزے پر بجلی کا کوندا ہوا۔ بچہ چھاتی سے اور چمٹ گیا۔ ماں نے ہاتھ سے اور چمٹا لیا ۰۰۰۰"

یہ ثبوت رفیق حسین نے بجلی کوندا کر دیا ہے۔ بجلی کا کوندا بچے کی آنکھ پر منعکس ہوا تو وہ ماں کی

اتی سے مزید چمٹنے کے لئے ہلا۔ ماں کی آنکھ پر کوندے اور جسم پر بچے کے ہلنے کا اثر ہوا تو ماں کے ہاتھ میں
ں حرکت ہوئی۔ اس نے بچے کو چھاتی سے اور بھی چمٹا لیا۔۔۔یوں وہ ساکت پہاڑ سا منظر ہلا جو کسی اور
سب ہلنا ممکن نہ تھا اور افسانے کو آگے بڑھنے کی راہ ملی

(۱) ۰۰۰۰ اور چمٹا لیا۔ شام ہو رہی تھی۔ موقع محدود تھا۔ بسیرے کا وقت آگیا تھا۔ بندریا نے درختوں کی
ف جانے کا ارادہ کیا۔ جنگلے سے نیچے بھی نہ اتر سکی تھی کہ کی کی، کی کی کرتا ہوا بچہ سینے سے الگ کھنچ گیا۔
پھر کٹہرے پر چڑھی، بچے کو سینے میں دبایا اور پھر اترنے لگی لیکن بچہ پھر کی کی چلایا اور اس نے کمر پر
ی رسی ہاتھ سے پکڑ لی (آہ! بچہ بندھا ہوا ہے) ماں پھر نیچے اتری۔ رسی نے بچے کو پھر کھینچ لیا۔ بڑھتے
ے اندھیرے میں بجلی چمکی، بادل گرجا اور گرج پہاڑوں میں گونجنے لگی۔ شام ۔۔۔ شام ۔۔۔ بسیرا ۔۔۔
نہ درخت سامنے تھے۔ سر پر بادل چھایا تھا۔ بندریا اور بچے دونوں نے رسی کو کھینچا، برآمدے کے اندر
ے، رسی تانے تانے ایک چکر کھایا اور کٹہرے پر چڑھ کر بچے کو چمٹا، روانہ ہوئی۔ رسی اب بھی موجود
، وہ تن گئی، بچہ کلکلایا اور کھنچ گیا۔ بڑھتے اندھیرے میں، گڑگڑاتے بادلوں میں ماستا کی ماری دیوانی
ریا کھمبے کے گرد گھومی۔ کٹہرے کے جال میں سے نکلی۔ مگر آہ! رسی سے نجات نہ ملی۔ بلکہ رسی اور چاروں
ف سے الجھ کر تن گئی۔ اب ہلنا جلنا مشکل ہو گیا۔ بچے کی کمر کٹنے لگی اور وہ بری طرح چلانے لگا۔ بندریا
دل پر وحشت تھی، دہشت تھی، خوف تھا، ہراس تھا، پریشانی تھی، حیرانی تھی، اضطراب تھا، یاس تھی
، کسی تھی، اور محبت کی آگ لگی تھی۔ اندھیرا چھا چکا تھا، بوندیں پڑنے لگی تھیں۔ اسی حالت میں جھٹک
، ہو گیا۔ وحشت زدہ بندریا "خی" سے چلا کر اچھل پڑی۔ کسی نے سوئچ لگا دیا۔ بجلی کے تین لیمپوں سے
مدہ دن کی طرح جگمگایا۔ ماں کے ڈر، ڈر کے زور سے، اچھلنے سے بچے کی کمر میں رسی نے بلا کا جھٹکا دیا۔
کی کی خی خی چلا رہا تھا۔ اور کمرے کے دروازے میں مدراسی آیا۔ "آئی، آئی، آئی، مونگ کی آئی آئی
لک کی" چلا رہی تھی۔"

یعنی ماں اپنے بیٹے سے ملن کو، مسلسل قرابت کا آغاز جان کر، بسیرے کے لئے درختوں اور
ڑوں کی طرف جانے کا ارادہ کرتی ہے۔ مگر بیٹے کی گردن میں آدم زاد کی رسی، وصل مسلسل میں مزاحم
، ۔ بڑھتے اندھیرے میں بجلی کی چمک، بادلوں کی گرج اور پہاڑوں میں گرج کی گونج، بسیرے کی خواہش
یز تر اور رسی کی مزاحمت کو شدید تر کر رہی ہیں۔

رفیق حسین نے اس منظر میں وہ کئی حربے یکجا کر لیے ہیں جن کے توسط سے ان کے خیال و
ماس کی تجسیم ہوتی ہے جہاں غیر آدم زاد پر آدم زاد کا جبر بھی ہے، پانی آگ مٹی ہوا کے شدید رنگ بھی
دل کی "وحشت سے ۰۰۰۰ محبت کی آگ" تک بیان شدہ وہ جذبات بھی جو انسان و حیوان میں تفریق
، بلند ہیں۔ رفیق حسین کے بقول، تفریق کا سبب تو سوچ ہے۔ یعنی سوچ ہی گلوں میں رسیاں ڈالتی ہے۔
اسی آیا کی آوازیں سن کر گھر کے سب ہی لوگ برآمدے میں جمع ہو گئے تو

(۱) ۰۰۰۰ بندریا بھبکیاں دیتی ہوئی برابر پیچھے ہٹتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ ملازم دوڑ آئے اور وہ آخری
لی دے کر اخروٹ کے درخت پر چھلانگ مار کر درختوں درختوں جنگل کو چل دی اور رات کے
ھیرے میں جبکہ وہ ٹھنڈی ہوا اور بوندوں میں درخت پر دبکی بیٹھی تھی یہاں فردوس کاٹیج میں ریڈی
کی گرم شعاعوں میں شیڈ دار لیمپوں کی چھنی ہوئی روشنی میں ۰۰۰۰۰ ہنسی اور باتوں کے ساتھ کھانا

ہونے لگا۔۔۔۔

بہت دیر کے بعد ۔۔۔۔ جبکہ گھر والے اپنے اپنے کمروں میں اور ملازم اپنی اپنی کوٹھریوں میں نیند سے بے ہوش ہو چکے تھے - قریشی صاحب نے اپنے نرم گرم ریشم اور اون کے بستر پر کروٹیں بدلتے ہوئے دور دو آوازیں سنیں - پہلے بندریا کی آواز تھی جس کو کہ بیچ بسیرا ماستا نے بے قرار کر دیا تھا - وہ او او پکارتی درختوں درختوں پھر رہی تھی - اور دوسری ، بہت دور ، دو ہزار فیٹ نیچے بیر بھٹی کے قریب کسی نامعلوم شخص کی زوردار آواز تھی - جو کہ چلایا Now then my Lord اور پہاڑوں نے بتدریج گھٹتی ہوئی آوازوں میں جواب دیے Now then my Lord، Now then my Lord

اندھیری رات ، ٹھنڈی ہوا کے جھونکے اور بارش کے خیال سے قریشی صاحب کے بدن میں پھریری آگئی - وہ گرم ریشمی لحاف میں دبکے اور سو گئے ۔"

یہاں سے تیسرے باب کے پہلے حصے کے اختتام پر اندھیرے ، ٹھنڈی ہوا اور بوندوں کی بے امانی سے دوچار ، مجبور بندریا کے مقابل فردوس کاٹج میں امن وخوش باشی سے واصل آدم زادوں کا احوال بیان کرنے کے بعد ، مصنف قریشی صاحب کو ان کی پرسکون و پرسکوت خواب گاہ میں دور سے آتی ہوئی دو آوازیں سناتا ہے اور اقتباس کے آخری فقروں میں قاری کو محسوس کراتا ہے کہ قریشی پر ان آوازوں کا کوئی اثر نہیں جنھیں وہ پہلے بھی سن چکا ہے بلکہ اسے ان چیزوں کے خیال سے پھریری آئی ہے جن کے شدائد کا تدارک اسے بہ افراط حاصل ہے - مصنف نے پہلے تو ممتا کی ماری بندریا کی وحشت ، دہشت اور اضطراب کے ساتھ ساتھ اس کے بچے کی پُر زحمت چیخ و پکار سے لبریز فضا --- اور پھر ، بتدریج ، امن و سکون میں ڈوبتی اک پر سکوت فضا خلق کی --- تاکہ اک شور کے بعد قائم ہوئے سناٹے میں دو ہزار فٹ دور کی آواز ، قریشی کے گوش گزار کر سکے - مصنف کے اہتمام سے قریشی نے وہ آواز سنی --- پہاڑوں نے بھی سنی اور اس کا جواب اسی کے لفظوں میں دوبار دیا کیونکہ اس کا زور انہیں لفظوں میں ہے ---- مگر غیر موجود شدائد کے تصوراتی خوف میں گھرا قریشی ، بے قرار اُو اُو کے (اپنے نزدیک ہی موجود) سبب اور معانی سے غافل ، اپنے ریشمی لحاف میں دبک کر سو گیا - ماستا کی بے قرار پکار رات بھر جاری رہی ہوگی کیونکہ

(۱۲) دوسرے دن پھر بندریا کوٹھی میں دیکھی گئی - اور تیسرے اور چوتھے اور پانچویں دن پھر - کبھی بچے کے پاس ، کبھی بچے کو دودھ پلاتے - لوگوں نے دیکھا - پتھر مارے ، غل مچایا اور بھگا بھگا دیا - لیکن آخر میں یہی رائے قائم ہوئی کہ آتی ہے تو آنے دو ، بچے کو دودھ پلاتی ہے ، اپنا کیا لیتی ہے - اس طرح بندریا دن میں کئی مرتبہ آکر بچے کو دودھ پلا جاتی تھی - اب اس کے واسطے یہی مشغلہ رہ گیا تھا کیونکہ اس کی ٹولی پہلی ہی بارش پر ہر طرح اس کو ساتھ لے چلنے کی کوشش کرنے کے بعد اکیلا چھوڑ کر پہاڑوں سے نیچے کوچ کر گئی تھی - اب اکیلی بندریا درختوں پر تنہا اچھل کود کر پھل پات سے پیٹ بھرتی اور دن میں دو ایک مرتبہ بچے کو دودھ پلاتی جاتی تھی - اسی دوران میں ایک دفعہ بچے کے پاس روٹی کے ٹکڑے اور پھل پڑے ہوئے بندریا کو ملے جو کہ اس نے کھا لیے ۔۔۔۔

۔۔۔۔ اب اس نے بھی کوٹھی کا دامن پکڑ لیا یہاں سردی اور پانی سے بچاؤ تھا - باغ میں پھل ، کیاریوں میں ترکاریاں تھیں - بچہ پاس تھا - ایک طرح پر یہیں رہنے لگی ۔۔۔۔۔"

مگر جب "فطرت کا تقاضا" نوچ کھسوٹ اور گھر کے سامان کی بربادی کی صورت میں سامنے آیا اور

نجاست کی قسم رسیدی شکلے میں " ہونے لگی تو لوگوں کا دل اس سے بھر گیا اور اسے " بھگانے کی کوششیں
دنے لگیں ۔ " احمد کو حکم ہوا کہ " بندوق ٹھاکر دیوڑھی میں رکھی ہے ۔ جب یہ آئے ڈرا کر بھگا دیا جائے ۔
مدریا کی بساط ہی کیا ۔ بارہ بور کے دھماکوں سے اوسان خطا ہو گئے ۔ " ــــ یعنی بندوق نے ، اغوا کے بعد ،
یک بار پھر ماں بیٹے میں فصل پیدا کر دیا ــ لیکن صرف جسمانی فصل ۔

۱۳) سخت سردی ، سخت بارش ، ٹھنڈی ہوا ۔ کہرا ، ٹپکتے ہوئے درخت ، بھیگی ہوئی گھاسیں پہاڑوں کی
کھوہیں اور کھڈتے ۔ اور تنہا بندریا تھی ۔ اس کی ٹولی اسے چھوڑ کر جا چکی تھی ۔ بچہ اس کا چھینے ہی چھٹ گیا تھا
موسم ہر طرح اس کے خلاف تھا ۔ غذائیں نئی تھیں اور کم تھیں ۔ بندریا گھنٹوں کسی گھلے ، اگی ہوئی فرنوں
کے سبز گدالے پر بھوکی بیٹھی ، اپنے سے اوپر اور اپنے سے نیچے خاموش گھومتے ہوئے بادلوں کو دیکھا کرتی
تھی ۔ یہاں تک کہ کہرا آ کر پھر سب قرب و جوار کو دھند میں غرق کر دیتا تھا ۔ اور اس وقت بے بس بندریا
جو نہ جانتی تھی کہ کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے ۔ دل پر چھائے غبار کو دھیمی ، دبی اُو اُو میں کھینچ کھینچ کے
نکالتی تھی ....

ادھر بندریا کے بچے کی یہ حالت ماں سے مل کر چھٹنے کا صدمہ تھا ۔ ہر وقت اس کے پھر آجانے کا
بے کلی سے انتظار تھا ۔ اور جب امید نا امیدی سے تبدیل ہونے لگتی تھی تو وہ بھی اُو اُو کرتا تھا ۔ اور یہ اُو اُو
پُر یاس ، دل خراش اُو اُو ۔ دوپہر کے سناٹے میں ، شام کی خاموشی میں ، راتوں کی تاریکی میں ، ہر وقت بچے
کے سینے سے نکلتی تھی ۔ ...... گھر کا گھر عاجز آچکا تھا ۔

ایک دن چند احباب اور لیڈیز کی ٹی پارٹی کے وقت اس آواز نے بندریا اور بچے کے متعلق
باتیں چھیڑ دیں ۔ ڈاکٹر بھی موجود تھے ۔ انھوں نے بتایا کہ " بندر کے سینے میں قید کی حالت میں بہت جلد
دق کے جراثیم پیدا ہو جاتے ہیں ۔ بندر کو گھر میں کبھی نہیں رکھنا چاہیے ۔ "

یہ سنتے ہی قریشی صاحب اور ان کی بیوی دونوں گھبرا گئے اسی وقت انھوں نے اپنا ارادہ ظاہر کیا
کہ کل ہی اس بچے کو کہیں چھڑوا دیں گے ، لیکن مہمانوں میں شیلا نام کی ایک ...... لڑکی بھی موجود تھی
..... اس نے بندر کے بچے کو لینے کی التجا کی جو کہ فوراً قبول کر لی گئی اور اس طرح حیوان کا بچہ فردوس
کالج کی ذلیل زندگی سے نکل کر (اعلا انگلش مذاق کے مطابق سجے ہوئے) اوک لاج میں خدائی کا درجہ
حاصل کر کے رہنے لگا ۔ کیونکہ گوبردھن لال دوبے ، آئی سی ایس کی پر جمال ، نازک خیال ، نازک بدن شیلا
..... جیتے جاگتے ہنومان کو پوجا کرنے کے واسطے ہی لی گئی تھی ۔ (اس لڑکی کے ہونے والے پتی کا نام
پروفیسر دیا شنکر دوبے وجد ہے) .... جن کے ساتھ پھیرے بچپن ہی میں پھر چکے تھے ، لیکن ان سے وہ ابھی
تک ملی نہیں تھی ۔ "

کالج کے فردوس نشیں شب و روز غافل ہیں ۔ انہیں جنگل کے زہر پر میں ، ہم نفسوں سے محروم ،
بے بس ، ماں کی بے قراری اور " دل پر چھائے غبار کی دھیمی دبی او او کھینچ کھینچ کے " نکالنے کا گمان تک
نہیں حالانکہ وہ اس کے اضطراب اور بچے سے تعلق خاطر کو کھلی آنکھوں دیکھ چکے ہیں اور ان کے پاس قید
بچہ بھی ہمہ وقت او او کی پر یاس آوازیں بلند کر کے ماں سے اپنی مجبوری اور مماثلت کا اظہار کر رہا ہے ۔
غفلت کی وجہ نجی مفاد ہیں جو قوت سماعت و بصارت کو فکر سے مربوط کرنے میں حارج ہوتے ہیں ۔ ڈاکٹر
کے انتباہ نے ، ہجر و حرمان و یاس کا سبب آدم زاد ہاتھ تبدیل کر دیے ، حیوان بچہ اوک لاج میں خدائی

کے درجے کا قیدی بن گیا۔ زنجیر کی اس تبدیلی کی خبر جنگل تک نہیں پہنچی کیونکہ مصنف، قریشی، فردوس اور شیلا کی مانند، بندریا کو، بہ وجوہ، ایک غفلت میں گرفتار دکھانا چاہتا ہے --- مگر اس کی غفلت آدم زادوں کی طرح خود اپنی فہم کا قصور نہیں۔

بندریا سے بچے کی اولین علاحدگی کے بعد، تیسرے باب کی ابتدا سے، کوائف کی رفتار میں جو تیزی شروع ہوئی تھی اس میں رفیق حسین اضافہ ہی کر رہے ہیں بچے کے پاس آکر اسے اپنے ساتھ لے جانے کی ناکام کوشش، پانچ چھ روز اسے دودھ پلانے کے لئے آنا، تھوڑے عرصے کالج میں رہنا، بندوق سے ڈرایا جانا، ماں بیٹے کی دوسری جدائی کے بعد دونوں کی بے کلی اور پھر بچے کی اوک لاج کو روانگی --- یہ سب واقعات (لگ بھگ پندرہ صفحات پر مشتمل تیسرے باب کے ابتدائی آٹھ صفحات میں بہت تیزی سے پیش آئے ہیں۔ افسانے کے ابتدائی دو ابواب سے موازنہ کیا جائے تو یہ تیزی مزید واضح ہو جاتی ہے۔

آدم زاد کے ہاتھوں ماں اور بچے کی جدائی میں یاس و حرماں کے گہرے رنگ بھرنے اور موسموں کے اسکرین پر آب و ہوا کی شدید ترین کیفیات کا عروج دکھانے کے بعد، رفیق حسین تیسرے باب کا آخری حصہ شروع کرتے ہیں۔ یہ حصہ ایک طرح سے "گریز" محسوس ہوتا ہے اور اس کے بین السطور میں آدم زاد کی کچھ ویسی ہی غفلت لٹک رہی ہے جس کا اظہار مصنف نے نرم و گرم لحاف میں دبکتے قریشی کے توسط سے کیا تھا۔

(۱۴) چونکہ طرح طرح کے لوگ امیدوں میں پھنسے، منصوبے گانٹھے، طرح طرح سے دنیا کے بکھیڑوں میں الجھے، اصل خدا اور اصل خدا کے منصوبوں سے بے خبر، طرح طرح کے خداؤں کی پوجا میں معروف رہتے ہیں، اس لئے فردوس کالج کے باشندے بھی پرستش میں معروف تھے۔ اور یہ اتفاق تھا کہ ٹھیک اسی وقت جبکہ شیلا ہنومان جی کے گیان میں تھی، یہ لوگ بھی ٹھیک اسی وقت فردوس کالج سے ہزار ڈیڑھ ہزار فٹ نیچے بیر بھٹی کی آبادی میں عجب شاہ کے مزار پر سر عقیدت خم کیے، مرادیں مانگنے اور منتیں ماننے میں معروف تھے .....

..... کئی روز سے مینہ برابر پڑ رہا تھا۔ دوپہر سے رکا تھا لیکن اب بوندیں پھر پڑنا شروع ہو گئیں باہر کھڑی مدراسن نے شور مچایا۔ "آئی۔آئی، میم شاب پانی گرتی۔" جلدی جلدی سب لوگ موٹروں میں سوار ہوئے ... بیر بھٹی کے چھوٹے سے بازار میں سے جب موٹر نکل رہے تھے تو ایک بیل گاڑی سد راہ ہو جانے کی وجہ سے دونوں موٹر کچھ دیر رکے۔ وہاں کے ایک مکان کے اوپر سب نے پروفیسر دیا شنکر کو کرسی سے بندھے ہوئے دیکھا۔ آپ فرما رہے تھے Now then my Lord - تو یہی وجہ ہے کہ آپ دیش کے انشکاروں، منشی شتوں کے اونچے وکاش کے جیو سنسار ہوتے ہیں اور ہم چنتا شیتائی تلتا کلا ودیا آدمی کے پاپوں سے سمالوچک ہو کر شدھ سوباش ہوتے ہیں۔ آج بھارت کے دی ادھ سمالوچک کے گن گانے کو مانسک وشیوں میں پرکٹ کرنے کو موٹر جا رہے ہیں۔ اتنا کہ کر پروفیسر صاحب نے جھک کر موٹروں کو غور سے دیکھا اور پھر Now then my Lord کہ کر کچھ اور کہنے لگے۔ لیکن بیل گاڑی ہٹ جانے سے [موٹریں پھر چل دیں] ان لوگوں کو اس پاگل کی باتوں پر سخت حیرت تھی "

چھوٹے سے بازار میں بیل گاڑی کو اس طرح لانا کہ موٹریں رک جائیں اور ان کے سوار ایک مکان کے اوپر کرسی سے بندھے پروفیسر دیا شنکر کی باتیں سن کر حیران ہوں۔ قریشی اور احمد، جو دیا شنکر کو

کاٹھ گودام کے پیٹرول پمپ پر دیکھ چکے ہیں ۔ اس کے بارے میں کچھ نہ کہیں یہ سب رفیق حسین کا اہتمام ہے ۔۔۔۔ فردوس کالج کے باشندوں کو دیا شنکر کی باتوں پر حیران دکھاتے ہی ، رفیق حسین لکھتے ہیں

(۱۵) ۔۔۔ سخت حیرت تھی لیکن ان لوگوں کو کیا معلوم کہ ان کی غیر موجودگی میں فردوس کالج میں ایک اور پاگل ، اس سے کہیں زیادہ پاگل پنے کی باتیں کر رہا تھا ۔ یہ نوجوان ، قریشی صاحب کا حقیقی بھتیجا عبدالحکیم تھا جو کہ احمد کی کوٹھری میں اپنا پھیلا ہوا شیوہ کا سامان ، مسکی ہوئی ٹائیاں ، ٹکے سوٹ ، گھسے ہوئے موزے وغیرہ سمیٹ کر سامان باندھنے میں مشغول یہ شعر بھی پڑھتا جاتا تھا اور مقدر کو کوسنے اور قادر مطلق کو گالیاں بھی دیتا جاتا تھا ۔

فلک سے ہم کو عیش رفتہ کے کیا کیا تقاضے ہیں
متاع بردہ کو سمجھے ہیں گویا قرض رہزن پر

ارے واہ چچا غالب خوب کہا ہے ۔ مگر یار مقدر کی جوتے کاری تمہاری کھوپڑی پر بھی پوری طرح ہوئی ہے ۔ ورنہ ہرگز یہ شعر نہیں کہہ سکتے تھے ۔۔۔ بھئی واہ کیا کہا ہے ۔ بڑھئو کو رہزن بنا دیا ۔ ارے رہزن نہ سہی تو نہ سہی لیکن یار ۔۔۔ ایسے قسام ازل کو الرحمن الرحیم کا لقب اختیار کرنا کہاں تک صحیح ہے ۔ ارے بھئی قسام ازل ، آنکھیں بند کر کے جس کو چاہا جتنا دے دیا ۔ سب تمہارے آگے بے بس ہیں ۔ مگر بڑے میاں الرحمن الرحیم بنتے تو تم کو شرم آنا چاہئے ۔ کیا اسی کا نام رحم اور انصاف ہے ۔ آج میں اس کوٹھی میں راج کر رہا ہوتا ۔ یہ کوٹھی میری ہونی چاہے تھی ۔ بریلی اور بدایوں کے گاؤں ، بمبئی کی بلڈنگیں ، بینکوں میں کاروبیہ ، سب میرا ہونا چاہئے تھا ۔ بڑے بیٹے کا لڑکا میں ہوں ۔ مگر واہ آج پچھتر روپے مجھے آنے کی ملازمت پر ہوں ، اور اس سسری نوکری کے بھی لالے پڑے ہوئے ہیں ۔ کیا ہرج تھا اگر والد صاحب کچھ دن اور زندہ رہ جاتے ۔ کچھ ہی دن اور ۔ صرف ڈیڑھ برس اور زندہ رہ جاتے ۔ اچھا اللہ میاں اگر آپ کو ان کو بلا لینے کی اتنی ہی سخت ضرورت تھی تو بڈھے دادا کو ہی پہلے بلا لیا ہوتا ۔ ارے زیادہ نہیں ، دس پانچ دن پہلے ہی دادا صاحب لڑھک گئے ہوتے تو میں مجوب نہ ہوتا ۔ کیا بے انصافی ہے ۔ کیا بے انصافی کے قانون ہیں ۔ آج میں مجبور ہو کر چیتھڑے لگائے پھرتا ہوں اور چچا صاحب نواب بنے مزے اڑاتے ہیں ۔ ذرا سی سفارش کے لئے آٹھ دن سے شاگرد پیشہ میں پڑا ہوں ۔ جس دن یہاں آیا تھا تو خیر واقعی برج کے کھلاڑی مہمان ٹھیرے ہوئے تھے ۔ چلو احمد ہی کی کوٹھری میں ٹھیر گیا ۔ لو وہ بھی چلے گئے ۔ اور کسی کے منہ سے یہ نہ پھوٹا کہ اب کوٹھی کے کمروں میں سے کسی میں آجاؤ ۔ ذرا سی سفارش کو کہا تو ڈرتے ہیں کہ میری بات جائے گی ۔ ہاں بھئی تمہاری بات نہ جائے ۔ چاہے میں فاقہ کروں ۔ لعنت ہے ہے ایسے چچا پر اور لعنت ہے مجھ پر بھی جو میں ان کے پاس آیا ۔ لو دیکھو آج کا وعدہ تھا کہ کرافورڈ صاحب سے میرے لیے ملیں گے ۔ تو چل دیے ۔ کہاں ؟ ۔ مزار کی پوجا کرنے ۔ ارے جب ان بڑھئو کی ہی پوجا کرنے سے کچھ نہیں ہوتا تو مٹی کے ڈھیروں کی پوجا سے کیا ہوگا ۔"

اسی طرح بکتے ہوئے ، سامان باندھ ، مالی کے کندھے پر رکھ ، سڑک پر جا ، تیز بارش میں بھیگتے ہوئے ، نیچے جاتی ایک لاری میں بیٹھ ، حکیم روانہ ہو گیا ۔۔۔"

قریشی کا "مجوب" بھتیجا ، آٹھ روز ڈرائیور کی کوٹھری میں پڑا رہ کر ، قریشی پر اس باعث لعنت بھیجتا ہوا ، تیز بارش میں بھیگتا ، واپس روانہ ہو گیا کہ غافل قریشی اس کی سفارش کے لئے ایک انگریز افسر

سے ملنے کے بجائے "مزار کی پوجا کرنے" چل دیا تھا۔ حکیم جس میز بارش میں بھیگتا ہوا گیا ہے اس کی بوندوں کا آغاز بیر بھٹی میں مزار کے قریب سے ہوا تھا۔ یہ بات قاری کی فہم پر چھوڑ کر کہ "بیل گاڑی ہٹ جانے سے" جو موڑیں پھر چل دی تھیں وہ فردوس کا نج ہی پہنچی ہوں گی، رفیق حسین نے حکیم کی "پاگل پنے کی باتیں" پورے دو صفحات میں لکھی ہیں اور انھیں پر افسانے کا تیسرا باب مکمل کیا ہے۔

اقتباس ۱۵ میں شعر غالب کے بعد کی عبارت ایک طویل پارہ ہے جو "۰۰۰ مٹی کے ڈھیروں کی پوجا سے کیا ہوگا" پر مکمل ہوا ہے۔ یہ عبدالحکیم کی طویل خود کلامی ہے جو بہ آواز بلند ادا ہوئی ہے۔ اس میں برتا گیا حیرت و استفہام کا لہجہ، لہجے کا اتار چڑھاؤ، محاورہ، روز مرہ اور طنز و تعریض وغیرہ رفیق حسین کی اس لسانی رسد کا جامع نمونہ ہے جو تو تلے اور لڑکھڑاتی زبان کے افسانوں کو آج بھی ڈھنگ سے بولنے کا ہنر سکھا سکتی ہے۔ اس اقتباس سے یہ بات بھی مزید نمایاں ہوتی ہے کہ رفیق حسین کے اسلوب میں بہ آواز بلند گفتار و بیان کو نہایت اہم درجہ حاصل ہے۔ ان کے افسانوں میں ایسے بے شمار بیانیہ فقرے اور مناظر آئے ہیں جن کا مطالعہ، عبارت کے طور پر کیا جائے تو وہ بے ربط یا زائد لفظوں سے بوجھل محسوس ہوتے ہیں لیکن بلند آواز اور لہجے کا اتار چڑھاؤ منکشف کرتا ہے کہ اسی ترتیب و لفظیات اور بالجہر قرات سے ہی مقصد کی موثر ترسیل ممکن ہوئی ہے۔ بہ آواز بلند بیان اور جملوں کی مکالماتی ساخت سے رفیق حسین کے گہرے شغف نے یہ کوتاہی بھی پیدا کی ہے کہ کئی افسانوں میں کرداروں کی گفتگو، ڈراموں کے مکالموں کی طرح درج ہوئی ہے یعنی سطر کی ابتدا میں کردار کا نام، قوسین میں کردار کی ذہنی یا جسمانی کیفیت اور تب کردار کا ادا کردہ جملہ۔

افسانے کا آخری باب، انغا اللہ خان انغا پر اک بولتے ہوئے فقرے سے شروع ہوتا ہے

(۱۹) انغا اللہ خان انغا تو خولیے ہیں۔ ان کا کہنا

نا ہے ہے پڑی عالم لاہوت میں انگلی

محض بے ہودہ گوئی، خالص ہزل ہے۔ لیکن در اصل عالم لاہوت کا نقشہ یہ ہے ستر ہزار برس پورب، ستر ہزار برس پچھم، ستر ہزار برس اتر اور ستر ہزار برس دکھن، ستر ہزار برس اوپر اور ستر ہزار برس نیچے اگر خیال دوڑے تو اس عالم میں کچھ بھی نہیں ہے۔ خلا ہی خلا ہے۔ کہیں کچھ نہیں ہے اور اس انتہائی تنہائی اور ملاوحدت کے وسط میں اگر ہے تو صرف ایک چھوٹی سی ٹائم پیس ہے جو عالم لاہوت میں ٹک ٹک کر رہی ہے۔

صدیاں اور قرنیں گزر گئی ہیں۔ عالم لاہوت کی گھڑی ٹک، ٹک، ٹک کر رہی ہے۔ صدیاں اور قرنیں گزر جائیں گی اور عالم لاہوت کی گھڑی ٹک، ٹک، کرتی رہے گی۔ جب سیارے آپس میں ٹکرا جاتے ہیں، جب دنیائیں پاش پاش ہو جاتی ہیں تو عالم لاہوت کی تنہا گھڑی اس وقت بھی ٹک، ٹک، ٹک، کرتی ہوتی ہے۔

جب چڑیا کا انڈا گھونسلے میں سے گر کر بچہ سے ہو جاتا ہے اور چڑیا چیں چیں، چیں چیں کرتی پھرتی ہے تو عالم لاہوت کی ذاتِ واحد گھڑی، اس وقت بھی ٹک، ٹک، ٹک کرتی ہوتی ہے

مست شرابی کی بے سری تانوں سے، بھوکے یتیم کی ٹھنڈی سانسوں سے بیوہ کی سسکیوں سے،

ا پرست نوجوانوں کے قہقہوں سے بے خبر عالم لاہوت میں گھڑی ٹک ٹک، ٹک کرتی ہے۔
ذات باری کے مذاق اڑائے جاتے ہیں۔ اس پر گالیاں پڑتی ہیں حتی کہ جانوروں، پتھروں، مٹی
ڈھیروں میں خدائی اوصاف لگا کر ذات مطلق کو چڑایا جاتا ہے۔ عالم لاہوت کی گھڑی پھر بھی ٹک، ٹک،
ہی کرتی رہتی ہے۔

کیا شان بے نیازی ہے ٹک، ٹک، ٹک۔
شیلا سن، فردوس بانو سن، سن اے عبدالحکیم سن۔
ٹک، ٹک، ٹک---

اقتباس ۱۹ میں چوتھے باب کا پہلا حصہ من و عن نقل ہوا ہے حالانکہ یہ عبارت بھی بہ یک نظر
ی مجرد عبارت آرائی محسوس ہوتی ہے جو افسانے کی فنی ساخت کو بہ ظاہر مجروح کرتی ہے لیکن، جیسا کہ
ب تک کئی موقعوں پر ثابت ہو چکا ہے، رفیق حسین طول طویل عبارتیں تو کجا، افسانے میں ایسا جملہ بھی
از و نادر ہی لکھتے ہیں جو سراسر بے ضرورت قرار دیا جا سکے۔ ہاں، ایسے جملے اور واقعات، یا منظر، ضرور
ہ گئے ہیں جو مختصر ہو سکتے تھے مگر پھر بھی وہ جملے اور ان جملوں کے الفاظ ایک دوسرے سے انتہائی پیوست
ں۔ جملوں کی یہ خوبی اس وقت زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب رفیق حسین کی کوئی عبارت، بہ طور حوالہ
رج کرنے کے لیے مختصر کی جائے۔ مثلاً کسی منتخبہ عبارت کا تیسرا جملہ زائد سمجھ کر حذف کرنا چاہیں تو
ساتواں جملہ کہتا ہے کہ میں تیسرے کے بغیر بے معنی ہوں۔ تیسرے اور ساتویں جملے کو حذف کیجیے تو ان کے
رمیانی جملے معلق ہو جاتے ہیں یا گیارہواں جملہ ایسا آجاتا ہے جو تیسرے اور ساتویں کے بغیر لایعنی ہو جاتا
ہے اور اگر ان تینوں ہی جملوں کو حذف کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ پوری عبارت کا مفہوم ہی خبط ہو رہا ہے۔
یسی صورت میں پوری عبارت کو نظر انداز کرنا چاہیں تو معلوم ہوگا کہ اس کے مقصد کو نمایاں کیے بغیر
فسانے کی مکمل صورت و سیرت کا نقش ابھارنا ممکن نہیں۔ وغیرہ وغیرہ۔

ادب فہمی کا ایک مشرب یہ ہے کہ فن کار کے مجموعی تخلیقی ذہن اور فن پارے میں خلق شدہ
فضا و کیفیت میں تا دیر رہ کر ہی فن پارے کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ اس مشرب کے طریق پر چلیں تو
علم ہوتا ہے کہ اقتباس ۱۶ میں درج افسانے کے آخری باب کا پہلا حصہ، دراصل اس باب کی تمہید بھی ہے
اور ایک طرح سے، سابقہ ابواب کا نچوڑ بھی، افسانہ اب تک تین ابواب کے، دس حصوں کے، مراحل
طے کر چکا ہے۔ ان مراحل کے پیش نظر اس تمہید کو پڑھیں تو واضح ہوتا ہے کہ مصنف کے نزدیک، سابقہ
واقعات و کیفیات کی روح کیا ہے؟ اور اس روح نے آئندہ صفحات میں کیا پیراہن اختیار کیا ہے؟ گویا آئینہ
ایک سمت کی روشنی سمیٹ کر دوسری جانب ڈال رہا ہے۔ تاحال، افسانے کا محوری تصادم اور اس کی
نوعیت قاری کے وجود میں ایک پرپیچ اضطراب پیدا کر چکی ہے۔ اضطراب کی اس گھڑی میں مصنف، عالم
لاہوت کا نقشہ کھینچتا ہے۔ جو قاری کے اضطراب کو ہوا بھی دیتا ہے اور آخر آخر میں یہ بھی محسوس کراتا ہے
کہ اس کا قلم افسانے کو اختتام کی جانب لے چلا ہے۔

مصنف عالم لاہوت کا نقشہ کھینچ رہا ہے --- لیکن یہ نقشہ، صرف بہ ظاہر، عالم لاہوت کا ہے ---
ورنہ دراصل، عالم لاہوت کا نقشہ نہیں --- بلکہ یہ نقشہ، آئینہ ہے پانی آگ ہوا مٹی اور آدم زاد و غیر آدم
زاد کی لاشمار صورتوں پر چڑھتے اترتے لاشمار خفیف و شدید رنگوں کا --- جن کے کچھ لشکارے مصنف سابقہ
صفحات میں دکھاتا ہوا یہاں تک پہنچتا ہے۔ اقتباس ۱۶ کی آخری دو سطروں میں کچھ کرداروں کے نام لے

کر صاف صاف بتا رہا ہے کہ عالم لاہوت کی ہردم جاری تک، تک اب --- یہ صورت دیگر --- اس جہاں لفظ و معانی کے کرداروں کو سنتی ہوگی جو گذشتہ صفحات پر یہ صورت الحسامہ برپا ہوا اور انجام کی طرف بڑھ رہا ہے۔

(۱۷) پہاڑوں پر کی بارش میں، بلا کی ٹھنڈی تیز ہواؤں میں، بھیگی ہوئی بندریا، اندھیری رات میں، اندھیرے جنگل کے ایک بھیگے ہوئے ٹپکتے درخت پر بیٹھی ہے۔ برساتی پہاڑی نالا کہیں پاس ہی اندھیرے میں گڑگڑاتا، دھو دھڑاتا، بھرّبھراتا بہ رہا ہے۔ آزو بازو پہاڑ کی سیاہ ڈھالیں اس کی آواز سے گونج رہی ہیں اور نالے کی ان پیہم آوازوں میں سے بچ کر نکلتی ہوئی کبھی کبھی بندریا کی دبی ہوئی لمبی آواز سنائی دیتی ہے۔ اندھیرا ہے۔ بارش ہے۔ ٹھنڈی ہوا کے جھونکے ہیں۔ نالا دھو دھڑا رہا ہے۔ نالیاں بھرّبھرا رہی ہیں۔ اس میں بے کسی کی اُواو ہے۔ اور پھر اُواو ہے۔ لیکن اب کی لمبی درد آمیز۔ اُو کے بعد ئی ئی ئی ئی۔ یہ کیسی؟ کیا کوئی اسے چھیڑ رہا ہے۔ کیا کوئی اندھیرے میں اس کے برچھیاں چبھو رہا ہے " اُو، اُو، ئی ئی ئی ئی۔ کیا بات ہے؟ ضرور کسی تکلیف میں ہے۔ رہ رہ کر اس کے درد سا ہوتا ہے۔ یا کوئی سخت بے چینی ہوتی ہے۔ یہ پارہ انجام کی طرف پہلا قدم ہے "بلا کی ٹھنڈی "تیز ہوائیں پہلے باب کا وہ مقام یاد دلاتی ہیں جہاں "تپتا ہوا جون کا مہینہ تھا۔" وہاں پانی کی غیر موجودگی ہی غیر موجودگی تھی یہاں ہر طرح پانی ہی پانی ہے۔ بارش کی صورت میں پانی ہے، ہواؤں میں بسی ٹھنڈ کے روپ میں پانی ہے، نالے میں گڑگڑاتا، دھو دھڑاتا، بھرّبھراتا پانی ہے اور بندریا کی چبھتی "برچھیوں" کی آب میں پانی کی مناسبت ہے۔ وہاں پانی نہیں تھا، چلچلاتی دھوپ تھی یہاں پانی ہی پانی اور اندھیرا ہے۔ فطرت کا ایک قہر وہاں شدید تھا دوسرا یہاں عروج پر ہے۔ بندریا، بہ شمول آدم، فطرت کے اس قہر سے بھی گزری تھی، اس قہر سے بھی دوچار ہے۔ اس پر مستزاد ہے وہ قہر جو آدم زاد نے ڈھایا تو لمبی درد آمیز، اُو بڑھتے بڑھتے اس کے وجود کی صدا بن گئی اور یہ بڑھتے گڑگڑاتے پانی کے زمہریر میں، اپنوں سے دور، بے اماں، تنہا رہ گئی۔ یہ اپنی قہر زدگی میں صرف اس پارے تک تنہا ہے، اگلے پارے کی اختتامی سطور سے آدم زاد بھی فطرت کے ایک قہر کی زد پر آنے والا ہے۔ انتظار حسین نے لکھا ہے "۔۔۔۔ فسادات کے دنوں میں ہماری بستی کی چڑیوں نے یکایک صبح کو چہکنا بند کر دیا تھا۔ کہتے ہیں کہ کوئی آفت آنے والی ہو تو چڑیاں پہلے سے سونگھ لیتی ہیں۔" (علامتوں کا زوال۔ ص ۲۵) یہی بات افسانے کے اسلوب میں رفیق دکھا رہے ہیں۔

(۱۸) کچھ جانور اور اندھیرے میں حرکت کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ دو چار گلہریاں درختوں سے اتر کر گھانسوں اور پودوں میں کھسکھساتی مغربی چڑھائی کی طرف جا رہی ہیں۔ اس طرف چند سیتیاں اور خرگوش بھی جا رہے ہیں۔ بسیرا چھوڑ چھوڑ کر چند پرندے بھی گرتے پڑتے، پھڑپھڑاتے ادھر ہی کو اڑ رہے ہیں۔ بندریا ابھی تک وہیں۔ بیٹھی درد آمیز اُو، اُو، اُو، اُو۔ اور پھر گھبرائی ہوئی ئی ئی ئی ئی کر رہی تھی۔ لیکن اب وہ بھی ڈالی ڈالی کر کے درخت سے نیچے آگئی۔ مگر یہ بالکل دوسری طرف اسی طرح آوازیں نکالتی چل دی۔ کدھر جا رہی ہے؟ فردوس کالج؟ ہاں ہاں وہیں --- اندھیرے میں چھپ چھپاتی برابر اسی طرح چلتی رہی ایک جنگلی بلی بھی اس کے سامنے سے آتی اور دوسری طرف جاتی نظر آئی مگر یہ نہ رکی ۔۔۔۔"

دیگر جانوروں کے، بقول رفیق حسین آدمی سے کافی زیادہ، حواس نے انھیں پہلے ہی کچھ محسوس کرا دیا ہے تو وہ یہ جگہ چھوڑ کر "مغربی چڑھائی کی طرف" چلے جا رہے ہیں۔ بندریا کو بھی اسی احساس کی

برچھیاں چبھ رہی ہیں اور یہ چبھن اس شب کے بحرِ ظلمات پر مستزاد ہے جو بیٹے کے ہجر کا زائیدہ (۱) ہے یہ چبھن " بارہ بور کے دھماکوں " پر حاوی آگئی ہے کیونکہ وہ تو صرف اس کے لئے خطرناک تھے مگر ان ساعتوں کا احساس ، بیٹے کے لئے بھی کسی خطرے کی بو سونگھ رہا ہے اور اسے مغربی چڑھائی کی طرف لے جانے کے بجائے مکو ر بیٹے کی جانب دھکیل رہا ہے -

(۱۹) ۰۰۰۰ یہ بندریا اور آخر سوتے ہوئے فردوس کاٹج کے پاس پہنچ گئی - وہاں بالکل سناٹا تھا - لیمپ بھی قریب قریب سب گل کر دئے گئے تھے - کمروں کے اندر دو مدھم روشنیاں معلوم ہوتی تھیں - بندریا نے اسی برآمدے میں آکر اُو ، اُو کرنی شروع کردی - مگر جب جواب نہ ملا تو نی نی نی نی کرکے ادھر ادھر دوڑی - کھڑکیوں کے شیشوں کے پاس او ، اُو کی - بند دروازوں کے پاس اُو ، اُو کی - مگر کہیں جواب نہ ملا - آہ! بچہ کہاں ہے ؟ جلدی اور گھبراہٹ میں نی نی نی نی کرتی دوڑی پھری - چھت پر چڑھی ، نیچے کودی ، کوٹھی کے دوسری طرف بھاگ کے گئی - ادھر اَو او اُدھر اُو او کی - اور جب کمروں میں جانے کا راستہ نہ ملا تو پھر کوٹھی کا چکر لگایا - گھبرائی پریشان بندریا ادھر سے ادھر ، ادھر سے ادھر دوڑی پھر رہی تھی کہ ایک کھلی ہوئی کھڑکی نظر آگئی - کود اس میں - وہاں سے کمرے میں کرسی پر کودی ، میز پر چھلانگی ، آتش دان پر اچھلی ، گل دان گرا دھڑسے ، او او کرتی بندریا نے ایک دروازہ اور دیکھا - یہ اس میں سے ہوکر دوسرے کمرے میں دوڑی - وہاں بھی گھبرائی ہو کھلائی پھری - اور اس میں سے تیسرے کمرے میں ٹھیک اس وقت پہنچی جب کہ گھر کے اندر فردوس بانو کی گھگی کی آواز بھی ، گھر کے باہر کے تمام پہاڑوں پر پھیلتی ہوئی بھاری مدھم ، خوفناک گڑگڑاہٹ میں مخلوط ہونے لگی تھی - "

یہی وہ خوفناک گڑگڑاہٹ ہے جو چڑیوں اور دیگر حیوانوں کے حواس میں بہت پہلے سرسرا اٹھی تھی تو وہ بسیرے چھوڑ چھوڑ کر مغربی چڑھائی کی طرف جانے لگے تھے اور ایک دکھیا ماں ، لختِ جگر کو ممتا کا تحفظ دینے کی بے پناہ تڑپ میں ، آخر کار فردوس کاٹج کے اندر تک پہنچ گئی - اقتباس ۱۳ میں بچے کی اوک لاج کو روانگی کی خبر رفیق حسین نے اسی غرض سے جنگل تک نہیں پہنچائی تھی تاکہ بچے کو ، آنے والی آفت سے بچالے جانے کی بے قرار تڑپ کے ہاتھوں چکراتی گھبراتی ماں کی متحرک و گویا تصویر ، ہو بہو ، قاری کی آنکھوں کے سامنے لاسکیں -

(۲۰) ۰۰۰۰ محبت اور خالص محبت کی ماری بندریا ، بچے کی تلاش میں سرگرداں پہنچی ، اور قریشی صاحب کے اکلوتے لڑکے کی مسہری پر پہنچی - محبت ، محبت اور خالص محبت ! جس میں انتقام ، حسد ، رشک اور نفرت کبھی شامل نہ ہوسکتے تھے ، دل کے لے بھانے کی طالب تھی - سینے سے چمٹانے کے لئے بچے کی ضرورت تھی - بچہ مل گیا - کیسا ؟ اور کون اور کس کا - اس کا کیا مطلب - کپڑوں کو نوچا ، رضائی کو کھینچا - اور جلدی سے آدم کے بچے کو سینے چمٹا لیا - مدراسن بری طرح چلائی - بندریا نے بچے کو سینے سے اور چمٹا لیا اور وہیں سے جست کی - ادھر دوڑی ، ادھر اچکی - کچھ لوگ اٹھ بیٹھے تھے ، کچھ چلا رہے تھے ، کچھ ادھر ادھر دوڑ رہے تھے - کچھ دروازے اور بھی کھل گئے تھے - ہڑاہڑ ، ہڑاہڑ ، ہاؤں ، ہاؤں سے دل کانپ رہے تھے - دیواریں کانپ رہی تھیں - مکان اور درخت ہی نہیں بلکہ پہاڑ بھی کانپ رہے تھے -

---

(۱) شب ہجر تو بحرِ ظلمات نکلی   میں جب آنکھ کھولا بڑی رات نکلی (مصحفی)

اس وقت بندریا گھر سے باہر بچے کو لیے ہوئے ، نکلی - اب کیا ہو سکتا ہے پہاڑ گر رہا تھا - لینڈ سلپ ہو رہی تھی ۰۰۰۰ "

فراق و حرمان نصیبی کے اتھاہ زمہریر میں آدم زاد کے باعث بچے طویل شب و روز کے ظلمت آگیں دکھوں سے گزرتے گزرتے ، گزرتے گزرتے اور پھر فطرت کی ممکنہ قہر سامانی کے شدید احساس کی بنا پر بچے کے لیے دیوانہ وار دوڑتے دوڑتے ، دوڑتے دوڑتے ، اس غیر آدم زاد کا مقصود قلب ماہیت کر کے وہ خالص جذبہ بن گیا جس کی وحدت و مرکزیت کا سب سے بڑا نام ماں ہے --- اولاد کو ترستی ترستی ، ترستی ترستی بانجھ کوکھ میں شاید کوئی تیز دھاری سی شے کھب کھب جاتی ہوگی جس کی تڑپ کی بدولت لے پالک بھی ممتا بھری گود کا جھولا جھولتے ہیں --- اسی خالص جذبے کی تشفی کے لیے وہ غیر آدم زاد ماں ، آدم کے بچے کو سینے سے چپٹائے ، گھر سے باہر وہاں لے آئی جہاں فطرت کے قہر کا پہاڑ ٹوٹ رہا تھا

(۲۱) ۰۰۰۰ لینڈ سلپ ہو رہی تھی - پوری زمین مکان ، باغ ، درخت ، اوپر نیچے کے جنگلوں سمیت ، تیزی سے پھسل رہی تھی - سکنڈوں نہیں بلکہ پلکوں حالت بدل رہی تھی - زمین جگہ جگہ پھٹی - سیدھے درخت اپنی اپنی جگہ ٹیڑھے بکڑے ہوئے تھے - قریشی صاحب کی کوٹھی کانپی ، لرزی ، پھوٹ پھوٹ ہو کر بزدل کی طرح اڑ اڑا کر بیٹھ گئی - دھڑدھڑ، ہاؤں ہاؤں کی بڑھتی ہوئی تابہ فلک آوازوں میں ، گری ہوئی کوٹھی کا ملبہ نیچے دوڑا ۰۰۰۰ "

وہیں --- جہاں سے ایک رات Now then my Lord کی آواز آئی تھی اور اس کوٹھی کا مالک ، اس پر اور بندریا کی بے قرار آواز پر کان دھرنے کی بجائے غافل سو گیا تھا -

(۲۲) ۰۰۰۰ ملبہ نیچے دوڑا - پیچھے سے گرتے پڑتے سرنگوں درخت دوڑے ، ہزاروں من کے پتھر ، لاکھوں من کی سلیں دوڑیں - یہ سب آپس میں مخلوط ہوئے اور نیچے کو دوڑے - ہزاروں قد آور درخت ، کروڑوں من ملبہ ، لاکھوں من پتھر ایک دوسرے پر گرتے ، پلٹے کھاتے ، ٹوٹتے ، توڑتے ، مسمار ہوتے ، خود تباہ ہوتے اور سامنے کی ہر چیز کو تباہ کرتے --- گر رہے ہیں اور گرتے چلے جا رہے ہیں --- اور ان ہی میں ، ان آوازوں میں ، اس اندھیرے میں ، لاکھوں لڑھکتے ہوئے پتھروں میں ، تیز پھسلتی ہوئی سلوں میں مشت خاک ، تین ٹانگ کی بندریا ہے (کیونکہ ایک ہاتھ سے بندریا بچے کو تھامے ہے) چھوٹے پتھروں سے کتراتی ہے ، بڑے پتھروں پر چڑھ جاتی ہے ، سلیں اور چٹانیں اس کو پیس دینے کے لیے پھسلتی ہوئی لپکتی ہوئی ، یہ کود ان ہی پر سوار ہو جاتی ہے - دیو ہیکل درخت سیکڑوں ہاتھ پھیلائے اس پر لوٹتا ہے ، جھاڑو سا دیتا ، سامنے کی ہر چیز سمیٹتا آتا ہے - بندریا اس کی ڈالی ڈالی اچکتی ہے - لاکھوں کروڑوں من سلیں ، پتھر ، درخت برابر اوپر سے گر رہے ہیں پہاڑ کا اس طرف کا پورا ڈھال ، چوٹی سے لے کر نیچے بیر بھٹی تک پھسل پڑا ہے ۰۰۰۰ "

قیامت کی اس منظر نگاری میں رفیق حسین ہزاروں قد آور درختوں اور لاکھوں من وزنی پتھروں کے روپ میں چنگھاڑتے نباتات و جمادات سے ایک حقیر تن حیوان کا تصادم دکھا رہے ہیں - دونوں متصادم ، مظہر فطرت ہیں - کوہ تن مظاہر کے مقابلے پر کاہ جیسا مظہر فطرت ، یوں سینہ سپر ہے گویا خالص محبت ہی رگ و پے میں بستے بستے ، رچتے رچتے ، وہ اسم اعظم ہو جاتی ہے جو قیامت سے چنگھاڑتے اندھے سیل کو بھی زیر کر سکتا ہے -

(۲۳) ۰۰۰۰ بندریا ہر وقت اچھل رہی ہے - ہر گیل کرپٹیں لے جانے والی چیز پر اچک کر سوار ہو جاتی ہے اور پھر جب اس چیز کے دفن ہونے کی نوبت آتی ہے تو اس سے اوپر آنے والی چیز پر اچک کر سوار ہو جاتی ہے - اندھیرے میں گرد اس قدر ہے کہ سانس لینا مشکل ہے - آوازیں ہیں کہ اللہ کی پناہ - قیامت برپا ہے

تمسو ما جیو تر گمے
تمسو ما جیو تر گمے

(۲۴) ۰۰۰۰ رات کی تباہ کاریوں کے بعد فلک پیر انتہائی معصومیت سے مسکرایا - خاموش پہاڑوں میں صبح ہوئی - بادل بھی چھٹ چکے ہیں - کہرا بھی نہیں ہے - ہوا بھی بند ہے - دو چار چڑیاں چہچہا رہی ہیں - بیر بھٹی کی آبادی تین سو فٹ ملبہ اوڑھے ٹھنڈی پڑی سو رہی ہے ۰۰۰۰"

اسی آبادی کا ڈھلیال ، بے آب علاقے سے قریشی کی کار میں بیٹھا تھا - جس کے درختوں اور سڑک سے گزر کر بندریا ، اپنے بچے سمیت ، نینی تال کی ان بلندیوں تک گئی تھی - جہاں کے نباتات و جمادات اور آب و ہوا میں بچے نے اچکنا پھدکنا سیکھا تھا ، اغوا ہوا تھا تو ماں بیٹے نے فراق و وصل و ہجر کے دکھ ، لطف اور کلفتیں دیکھی تھیں - اسی آبادی سے اک پر زور آواز بلند ہو کر قریشی کی اس کوٹھی تک پہنچی تھی جہاں چائے اور برج کی پارٹیوں میں خوش باش مرد و زن موسموں کے گرم و سرد کا حظ اٹھاتے تھے - اسی کے آس پاس کہیں وہ اوک لاج تھا جس کی پری جمال باشندہ شیلا ، بندریا کے بچے کو پوچھنے کے لئے لے گئی تھی - اسی آبادی میں عجب شاہ کا مزار تھا جس سے واپسی پر موٹروں میں بیٹھے قریشی ، اس کی بیوی ، ماں ، ساس ، بہن ، ڈرائیور اور لڑکے کی آیا نے کرسی میں بندھے دیا شنکر کی حیرت خیز تقریر سنی تھی - اسی آبادی میں وہ بوندیں پڑنی شروع ہوئی تھیں جو فردوس کاٹج تک تیز بارش بن گئی تھیں تو ہوا میں بلا کی ٹھنڈی ہو گئی تھیں ، اندھیرا چھا گیا تھا اور پہاڑ پھسل کر گر پڑا تھا -

یہ سب تھا -----اب نہیں ہے
باقی ہے فلک پیر کی معصوم مسکراہٹ صبح اور چہچہاتی چڑیاں

جن کی واپسی غالباً یہ خبر ہے کہ وہ سب کچھ ، جو تھا ، اب پھر ہو گا ، اپنی اپنی رفتار اور اسلوب میں ایسے ہو نا ہی ہے --- کیونکہ چکی ازلی ہے --- وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوئی تھیں ، حالت بے خبری میں وجود میں لا کر اس دنیا کے گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لئے چھوڑ دی جاتی ہیں - چکی چل رہی ہے - دانے ڈالے جا رہے ہیں - آما نکل رہا ہے - صدیاں اور قرنیں گزر گئی ہیں - صدیاں اور قرنیں گزر جائیں گی - چکی چل رہی ہے - قد آور درخت ، چھوٹے پودے ، لاکھوں قسم کی گھاسیں ، بڑے بڑے جانور اور درندے ، چوپائے اور پرندے ، چھوٹے چھوٹے جانور ، کروڑہا قسم کے کیڑے اور انسان سب اسی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے آ رہے ہیں - چکی چل رہی ہے -

(۲۵) ۰۰۰۰ پڑی سو رہی ہے - سامنے مخمور کالا پہاڑ ڈیڑھ میل چوڑا ، دو ہزار فٹ لمبا کھتئی بھورا دہانہ پھاڑے جمائی سی لے رہا ہے - لمبی چوڑی جمائی ہے ، کچھ عرصہ لگے گا - پانچ چھ سو برس میں پھر اس دہانے کو گھنے جنگل اگ کر ڈھانک لیں گے - ابھی تو یہی خالی جگہ ہے جہاں زمین اوڑھے بیر بھٹی دبی پڑی ہے - اور یہ بے ترتیب ڈھیر بھی یا تو جب تک بہہ بہا کر خلیج بنگال کی تلی میں ہو گا یا اس پر بھی گھنے جنگل اگ کر اسے

سبزہ سبز گاہ بنا دیں گے۔ لوگ جنھوں نے بیر بھٹی کا نام بھی نہ سنا ہوگا یہاں آئیں گے، چلیں گے، پھریں گے، قہقہے لگائیں گے۔ لیکن فی الحال یہ مٹی پتھر اور چٹانوں کا ڈھیر ہے۔ جس میں بڑے بڑے درختوں کی ٹوٹی ڈالیاں اور پتوں دار شاخیں آدھی دبی ادھ آدھی نکلی جابجا نظر آتی ہیں اور خالی خالی انسانی ہاتھوں کی بھی کارگزاریوں کے آثار نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ اوپر کی سڑک کا ایک فرلانگ کا ٹکڑا پڑا ہوا سات کا منحوس نمبر آسمان کو دکھا رہا ہے ایک اور جگہ ایک حالی وار مین کی چادر کا ایک سرا زمین میں سے خوف زدہ جھانک رہا ہے۔ ملبے کے بیچوں بیچ نہ معلوم کس طرح اور کیوں کر کسی مکان کے برآمدے کا ایک لکڑی کا کھمبہ زمین میں آدھا دبا آدھا باہر نکلا ہوا کھڑا ہے۔ اس کے اوپر نچی کچی کپڑے کی ایک دھجی چھٹی ہوئی چھوٹی سی جھنڈی کی طرح لہرا رہی ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ لینڈ سلپ نے مہم سر کرنے کے بعد اپنا جھنڈا گاڑ دیا ہے ۰۰۰۰"

ارض و سما کی چکی میں مظاہر فطرت کی فنا و بقا کے ہر ساعت متحرک و مبدل مناظر --- سید رفیق حسین کے موم سے دل اور فلسفیانہ ذہن پر اکثر و بیشتر انسانی غلطیوں کا انکشاف کرتے ہیں، کچھ ان میں تلخی و برہمی پیدا کرتے ہیں، کچھ انبساط و طمانیت اور کچھ ایسے پیچیدہ سوال جو سلجھتے سلجھتے پھر کہیں نہ کہیں الجھ کر ایک بے بس بے چینی اور دکھ میں مبتلا کر دیتے ہیں۔

فنا و بقا کی چکی چل رہی ہے

(۲۹) "۰۰۰۰ جھنڈا گاڑ دیا ہے۔ اس جھنڈے سے کافی فاصلے پر سسکتے ہوئے انسان کے بچے کو اب بھی سینے سے چمٹائے، زخموں سے چور، بندریا تشنج کی حالت میں دم توڑ رہی ہے۔ ہر طرف خاموشی ہے۔ چڑیاں چہچہا رہی ہیں۔ صبح کی روشنی آہستہ آہستہ بڑھ رہی ہے۔"

یہ خبر ہے کہ وہ سب کچھ، جو تھا، اب پھر ہوگا

(۲۷) "۰۰۰ دور سے آواز آتی ہے Now then my Lord پھر بڑبڑاتی ہوئی آواز بڑھتی ہوئی قریب آتی ہے۔ پروفیسر دیاشنکر دوبے صرف کوٹ اور قمیص پہن کر لکچر دیتے چلے آرہے ہیں۔ آپ آتے آتے اس کھمبے اور جھنڈی کے قریب آتے ہیں۔ رکتے ہیں۔ اسے غور سے دیکھ کو یوں خطاب کرتے ہیں Now then my Lord مجھے آج آپ سے تعارف حاصل کرکے جو شرف لاحاصل سے ارطباع ہوا ہے وہ نطاطِ کامل الہامِ غیبی میں بھی میسر نہیں ہو سکتا۔ اس لئے آج میں آپ کو مبارک باد دیتا ہوں کہ نطق اور خیال کے باہم تصادم کو معدوم البقا ٹھہرا دینا غلطی اور سخت غلطی ہے۔ اس لئے اس خاکسار کی عرض ہے کہ آپ یہیں ٹھہریں اور بندہ آگے جاتا ہے۔

اس عالمانہ مزاج پرسی کے بعد پروفیسر صاحب جھنڈے کو چھوڑ آگے بڑھ گئے۔ اور جیسے ہی وہ دور چلے گئے ایک ڈھیلا، نکلی ہوئی چٹان کی آڑ میں سے، جہاں وہ دیر سے چھپا بندریا اور بچے کو دیکھ رہا تھا، نکلا۔ مردہ بندریا کی گود سے بچے کو اپنی گود میں لے دوسری طرف روانہ ہو گیا۔ اب پھر خاموش اور تنہائی ہو گئی ۰۰۰۰"

آدم زاد مخلوق، غیر آدم زاد مخلوق اور عناصر کے خفیف و شدید رنگوں کے جانے ان جانے اتصال اور تصادم کا پر سکوت اور پر شور منظر نامہ --- از روئے فن تو "خاموشی اور تنہائی ہو گئی۔" پر مکمل ہو گیا۔

اس خاموشی سے پہلے دیا شنکر دوبے کا خطاب ماحول میں ابھرا تھا۔ اس سے قبل مصنف نے بتایا تھا کہ "صبح کی روشنی آہستہ آہستہ بڑھ رہی ہے" یہ حیرت خیز پروفیسر، پہلی بار چلچلاتی دھوپ سے بھری دوپہر میں نظر آیا تھا، اس وقت قریشی کا ڈرائیور، ڈھنیال کے ساتھ تحقیر آمیز برتاؤ کر رہا تھا اور قریشی اس کے رویے کی تردید میں کچھ کہنے یا کرنے کے بجائے زبان خاموش سے گویا اس کی تائید کر رہا تھا۔ دوسری بار ایک سرد اندھیری رات کی خاموشی میں دوبے کی صرف آواز سنائی دی تھی، تب بندریا اپنے بچے کو فردوس کالج سے نکال لے جانے میں ناکام ہو کر درختوں درختوں اُو، اُو کرتی پھر رہی تھی اور قریشی اس کی بے قراری سے غافل، لحاف میں دبک کر سو گیا تھا۔ تیسری اور چوتھی بار سے پہر تھی، تب یہ اپنی منگیتر شیلا کی ہنومان جی سے دعاؤں کا مرکز بتایا گیا تھا اور آسمان ابر آلود تھا۔ کچھ ہی دیر بعد یہ بیربھٹی کے ایک مکان پر اس وقت کرسی سے بندھا نظر آیا جب قریشی کا کنبہ عجب شاہ کے مزار سے واپس لوٹ رہا تھا اور مینہ پھر پڑنے لگا تھا۔۔۔۔ رات اور دن کے مختلف پہروں میں دیا شنکر کو نمودار کرنا اور اس وقت افسانے کے کسی اہم یا غیر اہم، کردار کا خلاف فطرت عمل میں ملوث ہونا رفیق حسین کا نہایت سوچا سمجھا اور معنی خیز عمل ہے، اور تفہیم کا طالب۔

اس عمل کا ایک مطلب تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ کردلدوں کی عمل گاہ کے آس پاس دیا شنکر کا مجہول وجود یہ باور کراتا ہے کہ انسانی زندگی کے ہر موسم میں ہمہ وقت ایسے عمل جاری ہیں جو نہ صرف حقیر ولا یعنی ہیں بلکہ ایسے ہیں کہ اگر انسانی حواس، عجوبیت کی تیز رکھتے ہوں تو ان اعمال میں کار فرما عجوبیت کی شناخت کوئی مشکل نہیں۔ ایک شے کو کچھ دیر بہ غور دیکھنے کے بعد نگاہیں جب کسی دوسری شے پر پہنچتی ہیں تو چند ثانیوں تک پہلی شے کا ہیولا دوسرے شے پر سپرامپوز رہتا ہے، جبکہ ایسے میں صرف قوت باصرہ کار فرما ہوتی ہے، اگر قوت فکر بھی کام کر جائے تو دونوں اشیا کی مخفی مماثلیں بھی آشکارا ہو سکتی ہیں۔ تو بہ ظاہر مجہول کو بھی غور سے دیکھو اپنے اندر لے جاؤ ان کو ان میں ڈوب کر، دیکھو یوں شاید اپنی کوئی عجوبیت سمجھ میں آجائے۔

بیربھٹی کے مدفن پر دیا شنکر کی نمود داری، رفیق حسین کے اس خیال کا بالواسطہ اظہار بھی محسوس ہوتی ہے کہ "فطرت کے قانون ظالم ہیں" اور ظلم بھی ایک نوع کی عجوبیت ہے تو انسانی زندگی اور نظام فطرت دونوں ہی میں وہ عنصر کار فرما ہے جسے ہم نے عجوبیت کا نام دیا ہے۔

ملبے کے ڈھیر پر دیا شنکر کے بعد ڈھنیال کی آمد کو دیکھتے ہیں تو یاد آتا ہے کہ رفیق حسین افسانے کے پہلے باب میں اسے قریشی کی کار میں پہاڑی علاقے تک لائے تھے، دوران سفر اس کے توسط سے قریشی اور احمد کے رویے منعکس کیے تھے اور ایک چشمے کے کنارے اس کی موت کا ممکنہ احتمال ختم کر کے اسے قاری کی آنکھ سے اوجھل کر دیا تھا۔ افسانے کے پہلے ہی باب میں بیان شدہ اس کا حلیہ، ڈول چال کا ڈھنگ اور عقل و فہم کی سطح ایسی ہے کہ دیگر آدم زاد اسے انسانوں میں شمار کرنا بھی گوارا نہیں کرتے۔ اس طرح ڈھنیال کی ہیئت کذائی اور اس کے تئیں دیگر افراد کا رویہ اور انداز فکر، دونوں ہی عجوبیت پر مبنی محسوس ہوتے ہیں۔ اسی باب میں مصنف نے "پروفیسر دیا شنکر دوبے المتخلص بہ وجد" کا یہ نام اسی کی زبان سے ادا کرایا تھا تو افسانے کا قاری اس ڈھنیال سے متعارف ہو چکا تھا جو بات چیت کے نام پر دو مربوط جملے اور بولنے اور لفظ کا ٹھیک تلفظ کرنے سے بھی قاصر ہے لیکن یہ کہ اعلا تعلیم یافتہ اور شاعر کردار، پروفیسر وجد

جب جب ہوتا ہے تو باور کراتا ہے کہ اس کے ذہن میں انگریزی، فارسی، ہندی اور عربی کی کثیر لفظیات جمع ہے مگر یہ لفظوں میں عام فہم ترتیب قائم نہیں کر پاتا۔ ہنومان جی کی پجارن شیلا کے تعارف میں مصنف نے اس کی رہائش گاہ کی "اعلیٰ انگلش طریقے کی ترتیب و زینت" کا بھی بیان کیا تھا اور وہیں بتایا تھا کہ شیلا اور دیا شنکر کے بچپن میں پھیرے پڑ چکے ہیں۔ اس تفصیل سے واضح ہوتا ہے کہ دیا شنکر کا تعلق بھی شیلا جیسے متمول و بے خاندان سے ہے۔ گویا اعلا تعلیم، تمول، نسبی علویت اور خلاق طبعی کے باوجود یہ شخص ایسا ہوگا کہ "جسم کے صرف بالائی حصے پر کپڑوں کا استعمال روا رکھتا ہے۔"

ڈھنیال اور دیا شنکر مل جل کر محسوس کراتے ہیں کہ انسانی معاشرہ، فکر و عمل کی دو انتہاؤں کے باعث بھی مجہولیتوں کا شکار ہے۔ وجد کی علمیت اور ڈھنیال کے "اُلو" پن کو "اپنے اندر" لے جائیں اور ان میں "ڈوب کر" دیکھیں تو نظر آئے گا یہ مجہولیتیں، بنیادی طور پر، انسانی علم و عقل کے عدم توازن کی زائیدہ ہیں اور ڈھنیال جیسوں کے باب میں آدم زاد کے ہاتھوں آدم زاد پر ظلم کی بھی۔

تیسرے باب کے لگ بھگ اختتام پر فردوس کالج کے باشندوں کو کرسی سے بندھے پاگل کی باتوں پر سخت حیرت" ہوئی تھی۔ عین اسی وقت رفیق حسین نے قریشی کے بھتیجے عبدالحکیم کو "ایک اور پاگل" کہہ کر، اس کے باتوں کو دیا شنکر" سے کہیں زیادہ پاگل پنے کی باتیں" قرار دیا تھا۔ اقتباس ۱۵ میں درج عبدالحکیم کی طویل بہ آواز بلند خود کلامی کا سبب اس کا "مجوب" ہو جانا ہے۔ کسی شخص کا اس قانون قدرت کی زد میں آجانا اور کسی حقیقی چچا کا اس کی جانب سے اس درجہ غافل ہو جانا کہ بھتیجے کو ایک سفارش کے لئے آٹھ روز تک، نوکری کی کوٹھری میں رہنا پڑے ----- دراصل ایسا جبر ہے جو قدرت کے ایک قانون اور ایک آدم زاد کی غفلت و تنگ دلی کے باعث وجود میں آیا ہے۔ دادا کی زندگی میں باپ کی موت کے باعث "مجوب" ہو کر وراثت سے محرومی، بلاشبہ ایسی نوعیت ہے کہ جس پر مادہ پرست انسانی فہم کو فطرت کے جبر کا گمان گزر تا رہا ہے لیکن اس قانون قدرت کو اختیار، وصیت و ہبہ یا صلہ رحمی و فراخ دلی پر بندش بھی تصور کرلینا، آدم زاد کا اپنا وضع کردہ جبر ہے۔ ایک قانون قدرت کو اپنے خلاف پڑتے دیکھ کر "قادر مطلق کو گالیاں" دینے والے عبدالحکیم کو، دیا شنکر کے فوراً بعد سامنے لانے سے رفیق حسین کا مدعا یہی محسوس ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں یہ دونوں صورتیں عقل کی کثرت کے باعث پیدا ہوئی ہیں اور وہ عبدالحکیم کی باتوں کو دیا شنکر" سے کہیں زیادہ پاگل پنے کی باتیں" اس بنا پر قرار دے رہے ہیں کہ عبدالحکیم کے عمومی ہوش و حواس برقرار ہیں، وہ ایک نوکری کر رہا ہے اور ارادوں کی تکمیل کے لئے بےجا توقعات قائم کرنے پر خود کو بھی ملعون کر سکتا ہے مگر پھر بھی نافہمی کی ایسی مجہولیت میں گرفتار ہے کہ اپنے ہی نام کے معانی پر غور و فکر سے قاصر ہو گیا ہے۔ یعنی اپنی اپنی لوح کے مجہول ڈھنیال، دیا شنکر اور عبدالحکیم اس روشنی کا انعکاس کر رہے ہیں کہ مجہولیت، انسانی فہم و ذکاوت کا لازمی عنصر ہے ----- تو اس عنصر کی نوعیت اور شدت کو شناخت کرنا آدم زاد پر لازم ----

اقتباس ۲۷ میں ملبے کے ڈھیر پر دیا شنکر اور ڈھنیال کی نمود اری یہ بھی محسوس کراتی ہے کہ بقائے نو کے اس منظر میں بھی انسانی مجہولیت و بے بضاعتی اسی طرح موجود ہے جیسے گذشتہ اوراق میں بیان شدہ انسانی اعمال اور گذشتہ رات کی تباہیوں میں کار فرما تھی۔

بھی رو دیے تھے - انسانی غلطیوں سے بے چینی محسوس کرنے والے رفیق حسین بھی ایک "آہ" کھینچتے ہیں لیکن یہ اپنے محرکات فکر، یا ذہن کی اس فلسفیانہ رو کو بھی کاغذ پر نقش کرنا ضروری جانتے ہیں جو ان کی رقیق القلبی سے آمیز ہے

(۲۸) ۰۰۰۰ خاموشی اور تنہائی ہو گئی - بندریا کی لاش پڑی ہے - جانور کی لاش پر کوئی نہیں روتا - آہ! قریشی کے اکلوتے لڑکے الاکھوں کی جائداد کے وارث، تیری لاش پر میں روؤں، بے شک تو مر گیا، مکانوں، زمینوں، گاؤوں کا مالک، قریشی کا لڑکا تو مر گیا - بندریا نے اپنی جان دے کر جسے بچایا ہے وہ اب ایک جانور کا بچہ ہے - کیونکہ ڈھنیال اسے پالے گا - وہ جیے گا، جوان ہو گا مگر ایک دوسرے جنم میں - جہاں طرز خیال اور ہو گا، جہاں طرز تکلم اور ہو گا، طرز زندگی اور ہو گا، طرز معاشرت اور ہو گا - تو اپنی جاگیروں سے بے خبر، اپنے مذہب سے نا آشنا، اپنے تمدن سے ناواقف، ڈھنیال بنا، اپنے طبقے کو خوف زدہ، دور سے دیکھا کرے گا اور تیرے اصلی ساتھی تجھ سے اس طرح بچ کر چلا کریں گے گویا تو انسان نہیں ہے - بے شک تو نیم وحشی ڈھنیال ہے اور وہ روشن خیال - اور روشن دماغ انسان ہیں -"

ظاہر ہے کہ "آہ!" کا محرک اس لڑکے کی جسمانی موت نہیں (کیونکہ وہ واقع ہی نہیں ہوئی) جو لاکھوں کی جائداد کا وارث ہوتا - بلکہ یہ معنوی موت ہے کہ لڑکا آئندہ زندگی میں وہی طرز خیال، وہی طرز تکلم، وہی طرز زندگی اور وہی طرز معاشرت اختیار کرنے پر مجبور ہو گا جو کسی ڈھنیال کے ہو سکتے ہیں - اس میں بھی مذہب سے وہی نا آشنائی اور تمدن سے وہی ناواقفیت پیدا ہو گی جو ڈھنیال میں جاری ہے - یہ بھی ڈھنیال طبقے کو خوف سے نجات نہ دلا سکے گا - اس کے بھی آدم زاد ساتھی اس سے بچ کر چلیں گے کیونکہ وہ اپنے نزدیک روشن خیال اور روشن دماغ ہیں --- تمسو ماجیوتر گمے - تمسو ماجیوتر گمے --- رفیق حسین نے افسانہ "کلوا" میں ایک جگہ، آتش نمرود کے گلزار بننے کو پیش نظر رکھتے ہوئے لکھا ہے "۰۰۰ اب جن دماغوں میں عقل کی زیادتی ہو گئی ہے اور وہ اس قصے کو صحیح ماننے سے قاصر ہیں --- آئیں ادھر آئیں - میں ان کو دکھاتا ہوں کہ یہی ہو سکتا ہے ۰۰۰۰" اسی طرح کی روشنی میں یہاں لکھتے ہیں

(۲۹) ۰۰۰۰ انسان کو حیوانیت کے درجے سے نکال خدا کی نائبیت کا تاج پہنانے والا، اگر انسان کا عقل سے پر دماغ ہی ہے تو تعجب ہے -

کیا دراصل انسان صحیح الدماغ ہے؟

ہندو بن کر نہیں، مسلمان بن کر نہیں، قریشی یا ڈھنیال بن کر نہیں --- انسان اور صرف انسان بن کر، اے انسان! اس آئینے میں اپنی صورت دیکھ - تو آئینہ حیرت ہے -"

اطراف و جوانب میں ارض و سما کے پنوں پر اور صفحۂ قرطاس پر برپا شدہ اس افسانے کی روشنی میں عقل سے پر انسان کی صحیح الدماغی پر یہ سوالیہ نشان قائم کرنا، رفیق حسین کے اس دکھ کا اظہار ہے جو از روئے فن بھلے ہی بلند بانگ محسوس ہوتا ہو مگر ہے ان کے ہی فکر و فن کا جزو اور ان کے تخلیقی عمل کا ایک اہم سبب --- خوب و زشت کی ہمراہی ناگزیر ہے --- تو ہم (یہاں بھی) ان دونوں کی تفہیم کے پابند ٹھہرتے ہیں -

اقتباس ۲۹ میں درج عبارت کے بعد رفیق حسین نے صفحے کے وسط میں ایک خط کھینچا اور اس کے نیچے لکھا

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی

•

ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک - ٹک

غالب کا یہ شعر عبدالحکیم کی طویل خود کلامی، اقتباس ۷، ۲ میں دیاشنکر اور ڈھنیال کی آمد و رفت اور ام کے بعد مصنف کے اظہار خیال کے پس منظر میں پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ شعر غالب کے متکلم او افسانے کے متکلم میں "جنوں" کی قدر مشترک قائم کرکے رفیق حسین نے ایک لطیف صناعی کا ثبوت د ہے - ایسا لگتا ہے کہ غالب اس قول محال کو جو اس نے اپنے فکر و فن کے عیش عامیوں کے رویے پر طنز کرتے ہوئے استعمال کیا ہے "آیینہ حیرت" پر منطبق کرکے رفیق حسین اپنے قاری کو جھنجھوڑتا اور اس سے کہ چاہتے ہیں کہ اس عکس بندی کو دیکھو اس کے اشاروں کو اپنے اندر لے جاؤ ان میں ڈوب کر دیکھو ----تو منکشف ہوگا

آدمی و بندر کا بکواس تماشا ----ظاہر و باطن، منظر و ناظر، آیینہ و عکس اور آدم زاد و غیر آدم زاد کی تفریق بلند نظر پر ---اپنے نشیب و فراز، سیاہ و سفید اور خفیف و شدید کے کیا کیا کچھ مفاہیم کھولتا ہو جاری ہے - کیونکہ عالم لاہوت کی ذات واحد گھڑی اپنی شان سے بے نیازی میں ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک ٹک

آصف فرخی

زبان بے زبانی

کہانی اپنی اصطلاحیں خود قائم کرتی ہے - اپنے سیاق و سباق کو آپ متعین کرتی ہے اور اپنی فضا خلق کرکے اس میں نمو کرتی ہے - کہانی کی کہانی اگر ممکن ہے تو صرف کہانی کی صورت میں - کہانی کی جادوگری کو سمجھنے سمجھانے کے لیے دوسرے علوم کی اصطلاحوں کے سہارے کی محتاجی ہو تو کہانی چھلاوے کی طرح غائب ہو جاتی ہے اور ہمارے پاس کہانی کے بجائے کہانی کا بھوت رہ جاتا ہے - اردو افسانے کا پہلا نقاد، میرے نزدیک راجہ بکرم تھا - وہ کہانی سن کر اس پر اپنا رواں تبصرہ کیے بغیر رہ نہ سکا جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ کتھا کار بیتال، درخت پر جاکر الٹا لٹک گیا اور جو راہ اچھی باتوں کی چرچا میں کٹتی تھی، کھوٹی ہوئی - کہانی کا یہ موڑ ہمارا جدید افسانہ ہے جہاں کہانی درخت سے الٹی لٹکی ہوئی ہے اور اس کے بجائے راجہ بکرم اپنے خیالات کا اظہار کیے جا رہا ہے - بات جدید افسانے کی کیوں نہ ہو، مجھے وقیع اور قابل اعتبار اس وقت معلوم ہوتی ہے جب لوک کتھاؤں، داستانوں اور عوامی قصوں کی اصطلاح میں بیان ہو اور ان لسانیاتی اور استعاراتی پیکروں کے حوالے سے کی جائے جن کے دم قدم سے کہانی میں رونق ہے - چناں چہ اردو افسانے کی تاریخ و تنقید پر کسی گراں مایہ، ضخیم پی ایچ ڈی مقالے سے زیادہ قابل توجہ اور بحث طلب انتظار حسین کا یہ بیان ہے

"ہر شاعر کی شخصیت میں ایک درخت ہوتا ہے، ایک چڑیا ہوتی ہے - مگر بڑا شاعر وہ ہے جس کے یہاں درخت بولتا درخت ہو اور چڑیا گاتی چڑیا ہو - اور پھر بڑے فن کار کے یہاں ایک تیسری چیز اور بھی ہوتی ہے - سونے کا پانی، جسے پتھر پر بھی چھڑکو تو بولنے لگے - جب تک بے جان چیزوں میں جان پیدا نہ ہو اور گونگی چیزیں متکلم نہ بنیں، اپنے کو نہ تو کردار نگاری کا مزا آتا ہے نہ فضا نگاری کا نہ زبان لکھنے کا - اردو مختصر افسانے کے ساتھ سب سے بڑا گھپلا یہی ہے کہ گونگا ہے - یہ کہ اردو مختصر افسانہ ہماری روایت کا جزو ہے مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں، البتہ اسے قبول کرنے میں تامل ہے - مجھے ہمیشہ یہ ڈر رہتا ہے کہ اسے قبول کر لینے میں قوت گویائی نہ ماری جائے -"

اردو کا مختصر افسانہ تو شاید اتنا گونگا نہیں، ہمارے نقاد زیادہ بولنے لگے ہیں، اور تو اور یہاں تو انتظار صاحب بھی بول پڑے ہیں سو تو انہیں کہانیاں سنانے والے بیتال کا ساتھی سمجھتے تھے، وہ راجہ بکرم کے طرف دار نکلے - بیچ میں بول پڑنے میں یہی قباحت ہے کہ پھر کہانی ساتھ چھوڑ دیتی ہے - اگر کوئی کہانی کی بات سنے تو میں کہوں کہ افسانے کی اسی روایت میں ایک افسانہ نگار ایسا انوکھا ہے کہ جس کے ہاں درخت بولتے ہے اور چڑیاں گاتی ہیں - بلکہ سید رفیق حسین کا فن افسانہ نگاری تو سونے کا وہ پانی ہے کہ بے جان چیزوں میں جان سی پڑ جاتی ہے اور بے زبان مخلوق بھی زبان حال سے کلام کرنے لگتی ہے - اس کا سبب افسانہ نگار کا اعجاز فن ہے یا افسانے کی قوت گویائی اس کی وجہ معلوم نہیں، لیکن مجھے قلق بس اسی

بات کا ہے کہ ایسے باکمال افسانہ نگار کی شہرت خاصی محدود ہے۔ ہرچند کہ رفیق حسین کے بارے میں
تین، چار تنقیدی مضامین بھی لکھے گئے ہیں اور وہ کچھ اتنے گم نام اور غیر معروف بھی نہیں کہ ان کو طاق
نسیاں سے اتار کر فراموش گاری کی گرد صاف کرنی پڑے، لیکن ان کا ذکر ہوا بھی ہے تو کچھ بے ڈھبا بھی
کے طور پر زیادہ ہوا ہے اور ایک ماہر فن افسانہ نگار کے طور پر کم۔ میرا جی چاہتا ہے کہ گھڑی دو گھڑی ان
کہانیوں کے ساتھ بیٹھوں، ان کی ٹھنڈی، میٹھی، چھاؤں میں چلوں اور سراغ لگاؤں کہ یہ تجربے او
احساس کی کن نئی منزلوں کا پتہ دیتی ہیں۔

اس تحریر کا مقصد اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ رفیق حسین کے افسانوں کے بارے میں تنقیدی
رویہ قائم کرنا بھی منشا نہیں (اگر ایسا ہو جائے تو اسے اس تاثر کی ضمنی پیداوار سمجھنا چاہئے) کیونکہ اب
کرنے میں بولنا بہت پڑے گا اور بات نکلے گی تو پھر بہت دور تک جائے گی۔ یہ حکایت کچھ ایسی لذیذ بھی
نہیں کہ اسے ظالم کی رسی کی طرح دراز کیا جائے۔ قصہ کوتاہ، بلائے فرقت لیلیٰ اور صحبت لیلیٰ کی طرح
اردو افسانے کی جان مجنوں کو تنقید کے دوگونہ عذاب لاحق ہیں۔ کچھ زیادہ پرانی بات نہیں کہ افسانے
تنقید مستثنیات میں سے تھی۔ افسانہ گویا ممنوعہ جو تھی کھونٹ تھا۔ کوئی بھولا بھٹکا ادھر آنکلا تو آنکلا ورنہ
آدم نہ آدم زاد، وہی ہو کا عالم۔ اب یہ حال کہ افسانے پر دھڑوں مقالے لکھے جا رہے ہیں۔ تھوک کے
بھاؤ تنقیدی کتابیں چھپ رہی ہیں۔ نقادوں کی یہ ریل پیل دیکھ کر ورجینا وولف کا تعجب یاد آگیا کہ افسا
نہ ہوا کوئی مظلوم دوشیزہ ہو گیا جس کی دہائی سن کر اتنے سارے دلیر سورما اسے بچانے کے لئے دوڑ پڑے
ہیں۔ ان نقادوں میں ہم جو زیادہ ہیں طلسم کشا کم، بہت ہی کم۔ گل بکاولی یا لوح طلسم تو کجا، ان کے پاس
فقط حمالہ دیونی کا بال ہے جسے سماجی شعور کی آگ دکھانے پر ہر بار کارل مارکس کا مرجیاجن نمودار ہو جا
ہے اور آدم بو آدم بو پکارنے لگتا ہے۔ یہ آواز سن کر نقاد منٹو کو مکھی بنا کر اپنے جوڑے میں رکھ لیتا ہے اور
واپس اپنی پرانی ڈگر پر چل نکلتا ہے۔ ہمارے پاس رہ جاتے ہیں تو پیش پا افتادہ بیانات، عمومی خیالات
اور ٹوپی میں سے خرگوش نکالنے والے تجزیے۔ قصہ ختم پیسہ ہضم۔ اللہ اللہ خیر سلا۔ افسانے کے لئے
توجہی کی پچھلی حالت سود مند تھی نہ نقادوں کا یہ اژدحام۔ ادھر افسانے کی تنقید پر جو پے در پے کتابیں
اور مضامین سامنے آئے ہیں تو کئی ایک جدید افسانہ نگاروں نے اسے یہ کہتے ہوئے خوش آئند قرار دیا
کہ آخر کار نقادوں کو بھی ہمیں تسلیم کئے ہی بنی۔ میرے نزدیک ان کی اس خوشی کی محرکات مشتبہ ہیں۔ ا
میں سے کتنے ہی ہیں جنہیں تنقید کی نہیں، نقیب کی ضرورت ہے جو ان کی خوش نمائی کو شہرت عام او
بقائے دوام کے دربار میں باادب، باملاحظہ، پکارتا ہوا لے جائے۔ تنقید کی یہ بہتات بھی میرے نزدیک
اس وقت تک مشتبہ رہے گی جب تک وہ اس طرز احساس اور شعور کا ثبوت نہ فراہم کرے جو افسانے کے
افہام و تفہیم کے لئے ضروری ہے۔ حالیہ برسوں میں سامنے آنے والے نقادوں نے اس بنیادی کام کا آغا
بھی نہیں کیا جس کے ڈھانچے پر آگے چل کر پابند زمان و مکاں نثری بیانیے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ
جا سکے۔ البتہ پچھلے چند برسوں سے افسانے کی روایت کا ذکر بھی ہونے لگا۔ نقار خانہ ماقبل کے اس شور میں
پہلے تو کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی تھی، اب اردو افسانے کی روایت کی گونج بھی سنائی دینے لگی ہے
جیسے، تنقید کی اس بہتات سے اور کچھ ہوا ہو یا نہ ہوا ہو، ہمیں اتنا تو پتہ چلا کہ اردو افسانہ "بار وایت
ہے۔ یہ روایت کیسی ہے اور کیا ہے، اس بارے میں یہ نقاد ہمیں زیادہ نہیں بتاتے۔ تجزیاتی تنقید کا د

ہرنے والے بہت سے جدید نقادوں کے ہاں اردو افسانے کی اس روایت کا بیان کچھ اس طرح سے ہوتا ہے گویا یہ بہت مرتب و متعین، واضح رجحانات اور ادوار میں باقاعدگی سے منقسم، اور سلیقے کے ساتھ درجوں میں بٹی ہوئی چیز ہے۔ لگتے، پھیلتے شجر کے بجائے روایت پتھریلی دیوار معلوم ہوتی ہے جس میں اینٹ پر اینٹ دھری ہوئی ہے اور اوپر گارا پوت دیا گیا ہے۔ روایت کا یہ پتھرایا ہوا تصور بڑا محدود ہے، مہلک حد تک۔ ایسی روایت گونگی نہیں معلوم ہوگی تو اور کیا ہوگی۔ اس طرح کے میکانکی تصور روایت میں رفیق حسین ایسے لوگوں کے لیے گنجائش نہیں نکلتی جو کسی بنے بنائے سانچے میں ٹھیک نہیں بیٹھتے۔ اردو افسانے کے تسلسل میں دیکھا جائے تو ان کا حافظہ اس قدر جوہر دار نظر آتا ہے کہ اظہار کے بنے بنائے سانچوں کو پوری طرح تصرف میں لاکر ان سے انحراف اور تجاوز کے بعد نئی تسخیر کرتا ہوا اپنی تکمیل کا اعلان کررہا ہے۔ ایسے جوہر ناقدین کرام کو خوش نہیں آتے کیوں کہ یہ آسانی کے ساتھ تنقیدی کلیے بازی کی زد میں نہیں آتے، اور نہ ہر اپلے گہلے نقاد کو پٹھے پر ہاتھ دھرنے کی اجازت دیتے ہیں۔ ان کا سامنا ان ہی کی متعین کردہ شرائط پر اور ان ہی کی قائم کردہ اصطلاحات کے ذریعہ کیا جاسکتا ہے۔

رفیق حسین کی شخصیت کا جو احوال مختلف ذرائع سے ہم تک آیا ہے وہ بھی کسی افسانے سے کم نہیں۔ بیان کیا جاتا ہے کہ وہ آزاد منش اور متلون مزاج آدمی تھے۔ گھومتے گھامتے تعلیم مکمل کی۔ کسی کام پر ٹک کے نہ بیٹھے۔ بات بات پر نوکری چھوڑی۔ تکنیکی کاموں میں یدطولی رکھتے تھے۔ مزاج کی ٹیڑھ اور بوالعجبی کا بیان الطاف فاطمہ نے اپنے مضمون "خزاں کے رنگ" میں بڑے دل چسپ پیرائے میں کیا ہے۔ اس خاکے سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ افسانے ان کی بوالعجبی کی اتفاقیہ پیداوار نہیں تھے۔ وہ باضابطہ ادیب تو تھے نہیں اور ایسا کہلانے پر شاید بھوک اٹھتے، لیکن تخلیق کے جاں گسل مراحل سے بخوبی واقف تھے۔ اس سب کے باوجود ان کی عجیب و غریب شخصیت کا انتہائی عجیب پہلو یہ بھی ہے کہ وہ ادبی معاملات میں خاصے "بے ادب" تھے۔ ان کے داماد سید مختار اکبر نے اپنے مضمون "سید صاحب" میں بتایا ہے کہ وہ بے حد بد خط ہونے کے علاوہ املا و انشا کی ایسی فاش غلطیاں بکثرت کرتے تھے جن کی توقع بچوں سے بھی نہیں کی جاتی۔ مزید براں، ان کا مطالعہ انگریزی کے مار دھاڑ والے سستے ناولوں تک محدود تھا اور انہیں اردو کی کتابیں پڑھتے ہوئے نہیں دیکھا گیا۔ مختار اکبر کا بیان ہے کہ "لکھنے سے تو وہ اس قدر گھبراتے تھے جیسے افیونچی نہانے سے۔" مختار اکبر سمیت کئی لوگوں نے اس امر پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ ایسا آدمی چالیس سال کی عمر میں یکایک ادیب کیسے بن گیا۔ اس کی وجہ مصنف کی خداداد صلاحیت ہو یا دل کا بخار نکلنے کا وسیلہ، مجھے تو یہ پڑھ کر ایک گونہ اطمینان ہوا کہ رفیق حسین لکھنے سے گھبراتے تھے۔ اور میں تو اسی بات کو ان کے سچا اور فطری ادیب ہونے کی دلیل سمجھتا ہوں۔ مجھے ایسے سہل قلم، لوگوں پر رشک آتا ہے جو قلم اٹھا کر بس یوں افسانہ لکھنا شروع کردیتے ہیں جیسے کوئی بات ہی نہیں۔ مگر پھر ایسے لوگوں سے خوف بھی معلوم ہونے لگتا ہے کہ شاید انہیں اپنے جوہر کی عصمت اور لفظوں کی قدر و قیمت کا احساس نہیں جو انہیں یوں بے دریغ لٹا رہے ہیں۔ رفیق حسین کا لکھنے سے گھبرانا ہچکچانا اور اس کو حتی الامکان ٹالتے رہنا اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ جانتے ہیں کہ لفظ کیا طاقت رکھتا ہے اور لکھنے کے عمل کے مضمرات کیا ہیں۔ تو ماس مان کا کردار "ٹرسٹن" اپنے نام کی کہانی کے نقطہ عروج پر اپنے دشمن کے نام ایک خط لکھتا ہے جس میں اس تمام نفرت کا اظہار کرتا ہے جو ایک حسن پرست فن کار کو سیدھے سادے معمولی لوگوں سے

ہے ، اور اس میں ایک جگہ کہتا ہے کہ "ادب" وہ ہے جس کے لئے لکھنا دوسروں کی بہ نسبت زیادہ مشکل ہے۔" اس عمل کی مشکلات کا یہی احساس تو سچے ادیب کو محض شوقیہ لکھنے والوں اور غیرادیبوں سے ممتاز و ممیز کرتا ہے۔ مجھے خالدہ حسین کے ان افسانوی کرداروں سے بوئے یگانگت آتی ہے جو یہ جانتے ہیں کہ الفاظ کا ایک محدود خزانہ قدرت کی طرف سے ان کے تصرف میں ہے اور اگر وہ الفاظ کی اس امانت کا بے جا استعمال کریں گے تو لفظ مردہ ہو جائیں گے یا فرار ہو جائیں گے (افسانہ "اظہار وجوہ") اور اس طرح اپنا انتقام لیں گے کہ پھیکی ، بے رونق زندگی عذاب بن جائے گی (افسانہ "عام کی کہانی")۔ لہذا رفیق حسین کو لکھنے میں زیادہ مشکل اٹھانا پڑی تو اس میں تعجب کی کوئی بات نہیں۔ اہم بات تو یہ ہے کہ ادبی تربیت اور مطالعے کی کمی کے باوجود وہ ان مشکل مراحل کو طے کر کے تخلیق کی منزل تک پہنچے۔ شاہد احمد دہلوی نے "ساقی" میں رفیق حسین کے مضامین اور افسانے شائع کرنے شروع کئے۔ نو افسانوں پر مشتمل مجموعہ "آئینہ ، حیرت" کے نام سے ۱۹۴۳ء میں ساقی بک ڈپو نے دہلی سے شائع کیا۔ ۱۹۳۶ء میں رفیق حسین کا انتقال ہو گیا۔ ان کا اکلوتا مجموعہ "آئینہ ، حیرت" کے بعد "گوری ہو گوری" "شیر کیا سوچتا ہوگا" اور "بے زبان" کے بدلتے ہوئے ناموں سے شائع ہوا جس سے لوگوں کو دھوکا ہوا کہ یہ الگ الگ کتابیں ہیں۔ رفیق حسین کی ادبی نیک نامی کا دارومدار اسی ایک مجموعے پر ہے۔ ان کی منتشر ، نامکمل ، غیر مطبوعہ اور غیر مدون تحریریں ان کے انتقال کے برسوں بعد "نیا دور" کراچی کے شمارہ نمبر ۴۵ ، ۴۶ (جون ۱۹۶۸ء) میں شائع ہوئیں۔ اس شمارے کے اداریے میں ان کا تعارف ان الفاظ میں کرایا گیا ہے

"سید رفیق حسین پیشے کے اعتبار سے میکینیکل انجینئر تھے۔ غلط املا میں اردو لکھتے تھے۔ بد خط اور ضدی تھے۔ نوکریاں چھوڑنے اور استعفیٰ دینے میں بڑے ماہر تھے۔ شکار کے شوقین ، جنگلوں کے دلدادہ ، جب بے روزگار ہوتے تو ٹھالی بنیا بیٹھے تولے کے مصداق یادوں کے سرے جوڑ کر افسانے لکھتے اور جب ملازم ہوتے تو پرزے جوڑ کر شکر بناتے۔ ہنس بول کر لڑ جھگڑ کر یوں ہی زندگی گزار دی۔ کچھ متفرق چیزیں لکھیں۔ چند افسانے لکھے اور پھر "بے زبان" لکھ کر خود بھی زبان بند کر لی۔ اور ایسے رخصت ہو گئے جیسے ذرا دیر کو کوئی کردار اسٹیج پر آئے اور تالیوں کی گونج میں تیزی سے گزر جائے۔"

تالیوں کی گونج تھم جائے تو پھر سناٹا ہی سناٹا ہے۔ قارئین کی بے خبری اور ناقدین کی خاموشی۔ رفیق حسین کی کہانیاں ادھر ادھر چھپ کر عام پڑھنے والوں تک پہنچی ضرور ہیں ، لیکن اگر ہم افسانوی ادب کی تنقید کے روز بروز بڑھتے ہوئے ڈھیر کو کھنگالیں تو یہ دیکھ کر مایوسی ہوگی کہ ایسی کوئی کوشش نہیں ہوئی کہ اس خلاق افسانہ نگار کی تفہیم و تعبیر کی جائے۔ جو دو چار مضمون لکھے گئے ہیں تو ان کو پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نقادوں نے توجہ بھی دی تو محض حیرت کی حد تک۔ اور حیرت بھی "آئینہ ، حیرت" کے "بوزنہ ، بے زبان کی سی۔ شمیم احمد کے نزدیک رفیق حسین کا افسانوی اسلوب "اردو کے نثری سرمائے میں ایک بیش قیمت اضافے کی صورت میں ہمیں حیران کر دینے والا" ہے اور وہ اسے "ایک نہ سمجھ میں آنے والا اور عاجز کر دینے والا معمہ" قرار دیتے ہیں۔ شمیم احمد کا مضمون "انوکھا افسانہ نگار" یوں شروع ہوتا ہے

"اردو ادب اور خصوصیت سے اس کا نثری ادب کوئی قابل ذکر ادب نہیں رہا ہے مگر اس میں کیسے سید رفیق حسین پیدا ہوئے اس پر میں ہمیشہ حیران اور پریشان رہ جاتا ہوں۔"

شمیم صاحب کی اس "کیسے" کا بھی جواب نہیں - اگر اس فقرے کا لہجہ اتنا مضحکہ خیز نہ ہوتا
ر یہ اجمال کی حدود کو چھوتے ہوئے SWEEPING GENERALIZATION پر مشتمل نہ ہوتا تو
ید نقاد کے لیے یہ غور کرنے کا امکان ہوتا کہ رفیق حسین کا ورود کیا PHENOMENON ہے - رفیق
ین کے افسانے اردو افسانوی ادب کا ایک نامیاتی مظہر ہیں اور اب انہیں محض ایک عجوبہ یا
FREA سمجھنے کے بجائے ایک اہم اور وقیع افسانہ نگار کے طور پر قبول کرنا چاہیے جو اردو افسانے کے
سل میں (یا جسے اردو افسانے کی روایت کہا جاتا ہے) ایک موقر مقام کے حامل ہیں - جو اپنی بدیعی اور
نک خلاقیت کی وجہ سے اس روایت کے تحت لکھے جانے والے افسانوں سے مختلف ضرور ہیں ، لیکن
ں روایت سے نہ تو منحرف ہیں نہ اس میں باہر سے لاکر لگائی ہوئی قلم کی طرح مصنوعی طور پر
GRAFTE ہیں ، وہ تو اس زبان کے بیانیہ و افسانوی مزاج کے رمز شناس اور محرم راز ہیں - رفیق
ین ایسے افسانہ نگار اس روایت کے وجود کو مستحکم بناتے ہیں اس کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتے ہیں -
ـ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ رفیق حسین تو ان افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو الگ الگ اور ایک
سرے سے کٹی ہوئی کہانیوں کو جوڑ کر ایک باقاعدہ روایت بناتے ہیں - روایت ان کہانیوں میں ہم
شگی سے عبارت ہے - اور رفیق حسین اس سے پوری طرح پیوستہ ہیں - شمیم احمد صاحب کا تعجب اپنی جگہ
ہم اس روایت میں رفیق حسین ایسے افسانہ نگار کا پیدا ہونا اس امر کی دلیل ہے کہ روایت ایسے انوکھے
ر اچھوتے نابغہ روزگار کو سہار سکتی ہے - اس کے آوارہ خرام - متخیلہ کو مہمیز کرتی ہے - اسے اپنے اندر
یٹ سکتی ہے اور اس کی نشوونما کر سکتی ہے - یہ روایت کی اندرونی قوت اور اس مخصوص صنف ادب
ء خلقتہ امکانات کی دلیل ہے کہ اس کی جانب ایسے اذہان بھی رجوع کرتے ہیں جو اپنی ر کی تربیت کی
بہ سے اس روایت سے کم کم واقف ہیں - لہذا جہاں اردو افسانے کا بیانیہ ، منجھ نکھار کر اور بن سنور کر
ں قابل ہوگیا تھا کہ رفیق حسین کے تخلیقی کشف کو سہار سکے ، وہاں یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ رفیق
ین کے اس کشف کے اظہار کے لیے افسانہ ہی مناسب ترین پیرایہ تھا - ان کی افتاد طبع کو اس صنف سے
ری مناسبت تھی - آئرستانی افسانہ نگار فرینک او کانر نے مختصر افسانے کے فن پر اپنی کتاب "تنہا آواز" میں
ما ہے کہ انیسویں صدی کا روایتی ناول ایک منظم اور ٹھوس معاشرے کی عکاسی کا اہل تھا جب کہ مختصر
سانہ اپنی فطرت کی وجہ سے برادریوں اور قبیلوں سے دور بھاگتا رہا ہے - وہ رومانوی ، انفرادیت پسند اور
ام دوست رہا ہے - او کانر کے خیال میں ناول سماجی رشتے ناتوں کا ایک قوی احساس اجاگر کرتا ہے جب
، مختصر افسانہ انسان کی تنہائی کا شدید احساس پیدا کرتا ہے اور افسانے کی ہیئت اسی تنہائی کی شدت کے
تکاز سے جنم لیتی ہے - (او کانر کے ان خیالات کو بنیاد بنا کر لیزلی فلیمنگ نے اردو کے ایک اور افسانہ نگار
، تفہیم و تعبیر کا بیڑا اٹھایا ہے جو رفیق حسین سے بالکل مختلف کینڈے کا افسانہ نگار ہے - سعادت حسن منٹو
ے بارے میں لیزلی فلیمنگ کی کتاب کا نام ہی "ایک اور تنہا آواز" ہے) - الطاف فاطمہ اور مختار اکبر نے
یق حسین کے مزاج کی جس قلندری کی نشان دہی کی ہے ، وہ افسانے کی صنف سے بہت مناسبت رکھتی
ہے - اور جب اپنے آزادہ رو لاابالی پن میں انہوں نے قلم اٹھایا تو اردو افسانے کے بیانیہ انداز نے اس
ڑھتے دریا کو اپنے اندر سمیٹ لیا - اسے سیلابی رو بن کر بنجر ، ریتیلے میدانوں میں گم ہو کر رہ جانے کے
اۓ جوۓ رواں بنا دیا - رفیق حسین کو جس سبک گر کھلے کھلے ، واقعات اور مشاہدات کو ہم آہنگ رکھنے

والے انداز بیان کی ضرورت تھی ، اردو افسانہ اس وقت تک اپنے اندر وہ انداز پیدا کر چکا تھا - رفیق حسین کی سی شخصیت اسی وقت ظاہر ہوتی ہے جب وقت کے تسلسل میں ان کو اپنا لمحہ میسر آجاتا ہے - بمصیو آر علاڈ کے الفاظ میں ، اس شخص کی قوت اس لمحے کی قوت سے جدا نہیں - یہ اعزاز رفیق حسین کو جاتا ہے کہ انہوں نے اس لمحے کو گرفت میں لا کر ایک دنیا بنا دیا ، اپنے افسانوں کی دنیا - کسی بھی افسانہ نگار کی تخلیق کردہ دنیا کا دارومدار اس دنیا پر ہوتا ہے کہ جس میں وہ رس بس رہا ہے - رفیق حسین کی افسانوی دنیا سراسر ان کی اپنی دنیا ہے - دوسرے افسانہ نگاروں کے ہاں ہمیں اس انداز کی جھلک ، ایک شائبہ سا ضرور مل جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ نہیں - رفیق حسین اپنی اس اقلیم کے بلا شرکت غیرے ، مالک ہیں اور ان کی اس افسانوی دنیا میں داخل ہونا ایک بے حد پر کشش ، مستم ایجاد دنیا میں داخل ہونا ہے جو ہمیں مبتلائے حیرت تو کرتی ہے مگر سرشار بھی کرتی ہے -

جن ڈیڑھ دو نقادوں نے رفیق حسین کے بارے میں لکھا ہے ، ان سب نے یک زبان ہو کر ان کے محض ایک ہی پہلو کی تعریف کی ہے ، اور اس ایک بات کی اس قدر گردان کی ہے کہ اکتاہٹ ہونے لگتی ہے - ان سب کا کہنا ہے کہ رفیق حسین نے "جانوروں کے افسانے" لکھے ہیں - چنانچہ اختر حسین رائے پوری کی دانست میں رفیق حسین کا امتیاز یہ ہے کہ وہ قسم قسم کے جنگلی جانوروں کی عادات و اطوار کا بڑی باریک بینی سے مشاہدہ کرتے ہیں اور ان چوپایوں کو دو ٹانگوں والے جانور سے افضل ثابت کر دیتے ہیں - اس خیال کی تکرار شمیم احمد کے ہاں بھی ملتی ہے کہ ان کے بقول رفیق حسین "جانوروں کی نفسیات" کے ماہر ہیں اور "ان جانوروں کا مطالعہ گہرائی ، باریک بینی ، نفسیاتی ژرف بینی اور گتھیوں کو کھولنے والی تیز نظر اور فطرت میں اتر جانے والی فکر سے کیا ہے -" تمام تنقیدی فیصلوں کی طرح یہ بیانات بھی ادھوری سچائیاں ہیں - "جانوروں کی نفسیات" کیا ہوتی ہے ؟ اس کے بارے میں تو نقاد لوگ جانیں - جانوروں کی عادات کا باریک بیں مشاہدے کے ساتھ بیان رفیق حسین کے افسانوں میں نہایت کامیابی کے ساتھ موجود ہے لیکن ان کے افسانوں کی کامیابی محض اسی ایک بات کی مرہون منت نہیں - اگر ان کا امتیاز یہی ہوتا تو وہ خاصے محدود افسانہ نگار ہوتے - اختر حسین رائے پوری اور شمیم احمد نے اس ایک وجہ سے رفیق حسین کے افسانوں کی جو تعریف کی ہے وہ مجھے شاخ نازک پہ بنے ہوئے آشیانے کی طرح کم زور معلوم ہوتی ہے - جانوروں کو موضوع بنا کر حالیہ برسوں میں دل چسپ اور قابل مطالعہ کہانیاں انور خواجہ نے لکھی ہیں - ابوالفضل صدیقی کے بعض افسانوں میں شکار کیے جانے والے جانوروں کا بیان ہوا ہے - جنگل اور جنگلی جانوروں کو موضوع بناتے ہوئے رفیق حسین کے ہاں ایسی INSIGHTS ملتی ہیں جو انہیں ان لکھنے والوں سے ممتاز کر دیتی ہیں جو جانوروں کی عادات و اطوار کو باریک جزئیات نگاری کے ساتھ افسانے میں ڈھال دیتے ہیں - رفیق حسین کے فن کی ایک اور جہت کمال ان مقامات پر ظاہر ہوتی ہے

"شیر کیا سوچتا ہوگا ..... یارب ! یہ دنیا کن گناہوں کا کفارہ ہے ؟"

"جانوروں کو انسٹنکٹ (INSTINCT) کا مادہ دیا گیا ہے جس میں غلطی کا احتمال ہی نہیں - اور ہم کو عقل جو ہر قدم پر ٹھوکر کھاتی ہے -"

جانوروں کی زندگی کا بیان آگے بڑھ کر ایک ایسی فکری صلابت کی شکل اختیار کر لیتا ہے جو انسانی وجود کے گہرے ، پیچیدہ سوالوں کی عقدہ کشائی میں اس طرح سے معروف ہو جاتی ہے جو محض شکاری

افسانے لکھنے والوں کی پہنچ سے بہت آگے کی بات ہے۔ یہ اوپر سے چھوٹی ہوئی آرائش اور نمائشی "دانش وری" نہیں ہے۔ خیال کی یہ رو کہانی سے پھوٹی ہے اور اپنے خالق کو ایسے مقام پر لے آئی ہے جہاں بڑے بڑوں کے پر جلتے ہیں

"چاند ر انگتا ہے ---- وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوئی تھیں، حالت بے خبری میں وجود میں لاکر اس دنیا میں گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لئے چھوڑ دی جاتی ہیں۔ عرصہ حیات کم ہے، مصائب عالم بھی ہیں، موسم کی سختیاں بھی ہیں۔ وجود کی جدوجہد بھی جاری ہے کہ بیڑا پار لگ جاتا ہے اور پھر وہی ہوتا ہے --- ظلم --- ظلم ---- قدرت کے قوانین کیسے ظالم ہیں۔ قد آور درخت، چھوٹے پودے لاکھوں قسم کی گھاسیں، بڑے بڑے جانور اور درندے چوپائے اور پرندے، چھوٹے چھوٹے جانور کروڑہا قسم کے کیڑے اور انسان، سب اسی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے جارہے ہیں۔ چکی چل رہی ہے۔ دانے ڈالے جارہے ہیں۔ آٹا نکل رہا ہے۔ شاید یہ عالم ہستی خود کسی گناہ عظیم کا کفارہ ہے۔"

رفیق حسین کو فقط جانوروں کا افسانہ نگار سمجھ لینے سے اس طرح کے ٹکڑوں کی معنویت اجاگر نہیں ہوتی۔ چناں چہ اختر حسین رائے پوری کو اعتراض ہے کہ "وہ انسان کی ظلم پسندی اور خود غرضی سے اس قدر نالاں ہیں کہ قصہ سناتے سناتے رک کر بیچ بیچ میں ان کی تجسیم کرنے لگتے ہیں اور افسانے کے آخر میں عموماً اسے نصیحت کا تازیانہ لگا دیتے ہیں۔ یہ ایک فنی نقص ہے جس سے کاش وہ احتراز کرتے۔" میری ناقص رائے میں یہ فنی نقص سے زیادہ افسانہ سازی کا ایک انداز ہے کہ لکھنے والا کہانی کے عمل میں انسانی وجود، تقدیر، کائنات کی معنویت اور بقا کی کشمکش کے بارے میں اپنے شکوک و شبہات اور زندگی کے بارے میں اپنے حزنیہ بلکہ المیہ احساس کو گوندھ رہا ہے۔ کہانی کا عمل ان سوالوں کے بغیر ادھورا ہی رہ جاتا۔ جو لوگ فلسفیانہ تفتیش سے دل چسپی رکھتے ہوں، ان کے لئے صلائے عام ہے کہ وہ اس نکتے پر غور کریں کہ کیا رفیق حسین کا یہ مائل بہ قنوطیت نقطہ نظر، جانوروں کی زندگی اور دوسرے مظاہر فطرت میں کارفرما "بقا کی کشمکش" کے مشاہدے کا نتیجہ ہے جس طرح ارتقا کے ڈارونی تصور کے زیر اثر جیک لنڈن اور اسی قبیل کے دوسرے لکھنے والوں کا نظریہ حیات مرتب ہوا ہے۔ میں تو اس خیال کو علیحدہ کرکے جانچنے پرکھنے کے بجائے کہانی میں سرگرم عمل دیکھنے کو زیادہ ضروری سمجھتا ہوں۔ کیوں کہ بصورت دیگر کہانی ساتھ چلنے کے بجائے درخت سے الٹی لٹک جاتی ہے۔ شمیم احمد نے اپنے محولہ بالا مضمون میں رفیق حسین کے اسلوب میں موضوع کی انفرادیت اور مصنف کے طرز فکر کی گھلاوٹ کو بے حد سراہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ

"اردو میں سید رفیق حسین وہ پہلے فن کار ہیں جنہوں نے اپنے فلسفیانہ طرز فکر کو تخلیق کے ایسے انوکھے اور منفرد سانچے میں دیکھا ہے جس سے فلسفہ اور فکر دونوں شکست کھا جاتے ہیں اور تخلیق کی عظمت اس طرح ابھر آتی ہے کہ عبودیت کا جذبہ بیدار ہونے لگتا ہے۔"

شمیم احمد، اس اسلوب کے اس حد تک مدح خواں ہیں کہ ان کو رفیق حسین کا اسلوب وہ منفرد اسلوب نظر آتا ہے "جس کو ہر ترقی یافتہ اور مہذب زبان اور ذہن اختیار کرنے کے خواب دیکھتا ہے" شمیم صاحب نے ذرا ذرا سی تبدیلی کے ساتھ یہ فقرہ اپنے مضمون میں دو مرتبہ لکھا ہے۔ ان کی اس زعیمانہ ادعائیت کے باوجود، مجھے اس رائے کو تسلیم کرنے میں تامل ہے اس لئے کہ اس عمل کے نتیجے میں

اسلوب اور فکر کہانی کی بنت سے علیحدہ ہو جاتے ہیں - ہر دو عناصر کی جلوہ گری کا جادو جاگتا ہے تو کہانی کے سیاق و سباق میں - مجموعے کے طویل ترین افسانے "آئینہ حیرت" کو دیکھئے - شمیم احمد کے نزدیک یہ "رفیق حسین کا سب میں بڑا کارنامہ" ہے لیکن فاضل نقاد کے خیال میں اس کی وجہ یہ ہے کہ "اس میں انہوں نے اپنے اس فلسفے کو پوری جامعیت اور اپنے انوکھے تخلیقی عمل سے دیکھا ہے کہ بندر کے سامنے انسان شرمانے اور جھینپنے لگتا ہے اور اس کے آئینے میں انسان اپنی اصل صورت دیکھ کر حیران اور ششدر رہ جاتا ہے" جملے کا آخری حصہ تو غالباً اشفاق احمد کے "بندر لوگ" اور انور خواجہ کے "بوزنے بندر" کے بارے میں بھی کہا جا سکتا ہے - جب کہ "آئینہ حیرت" بندریا اور اس کے بچھڑے ہوئے بچے کی کہانی ہی نہیں ، تقدیر کے دھارے کے آگے انسان کی "بندگی بے چارگی" کا پرپیچ اور تہ دار بیان ہے ، لاپروا ، سفاک اور اندھی قوت والی فطرت کا بیان جو زندگی کے کثیر الجہات عمل میں کار فرما ہے - اس قوت کے آگے کیا بندر ، کیا انسان سبھی بے بس ہیں ، پھر بھی انسان بندر کو زک پہنچانے سے باز نہیں آتا - مامتا کی ماری بندریا اپنے بچے کے بجائے قریشی صاحب کے لاڈلے بچے کو لے بھاگتی ہے اور یوں اسے ایک عذاب ناک تباہی سے بچانے کا سبب بنتی ہے جس میں باقی خاندان تباہ ہو جاتا ہے - بندریا کے پاس سے بچہ ان ہی "نیم وحشی" دہاڑیوں کے پاس جا پہنچتا ہے جن کو قریشی صاحب اپنی موٹر میں طوعاً و کرہاً بٹھانے پر رضامند ہوئے تھے اور قے کر دینے پر سر راہ مرنے کے لئے چھوڑ گئے تھے - قدرت کی کاری گری کا یہ انداز کلاسیکی یونانی تھیٹر کے "لطیفہ غیبی" یا DEUS EX MACHINAL سے مماثلت رکھتا ہے اور افسانے کا خاتمہ "قسمت کی ستم ظریفی (IRONY OF FATE) پر ہوتا ہے اس میں "شاعرانہ انصاف" (POETIC JUSTICE) کے تقاضے پورے ہوتے نظر آتے ہیں - افسانے کے تمام تار و پود جن آخری سطروں پر پہنچ کر تکمیل پاتے ہیں وہ قرب زمانی کی وجہ سے ترقی پسند افسانے کے جذباتی نعرے کی طرح سنائی دے سکتی ہیں کہ ، نیا انسان کب پیدا ہو گا ، مگر دراصل وہاں رفیق حسین غالب کے اس احساس کے نزدیک پہنچ گئے ہیں؎

آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

افسانے کے درمیان دیوانہ پروفیسر بار بار آجاتا ہے - اس کی عجیب و غریب تقریر دیوانگی اور فرزانگی کا ایسا مرکب ہے جو کبھی محمد حسین آزاد کے عالم دیوانگی کی تصانیف کی یاد دلاتی ہے - اور کبھی منٹو کے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" کی - اس کی یہ تقریر اس افسانے میں کچھ وہی کردار ادا کرتی ہے جو قدیم یونانی المیوں میں کورس ادا کرتا ہے - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان ہی نامعلوم قوتوں (FURIES) کو مخاطب کر کے ان سے جواب طلب کر رہا ہے

" NOW THEN MY LORD?"

"لطیفۂ غیبی" کو تمام کائنات کی "تنہائی اور ملاومت" کے وسط میں ایک چھوٹی سی ٹائم پیس قرار دیتے ہوئے ، جو صدیوں قرنوں سے عالم لاہوت میں ٹک ٹک کیے جا رہی ہے اور صدیوں ، قرنوں ٹک ٹک کرتی رہے گی ، رفیق حسین کی آواز کا لہجہ VISIONARY سا معلوم ہونے لگتا ہے

"عالم لاہوت کی گھڑی پھر بھی ٹک ٹک ہی کرتی رہتی ہے -
کیا شان بے نیازی ہے ٹک ٹک ٹک

شیلاسن افردوس بانو سن، سن اے عبدالعلیم سن
ٹک ٹک ٹک۔"

رفیق حسین کے اس PROPHETIC VISION کو درخور اعتناء سمجھیں تو پھر آپ کے پاس
،وں کی نفسیات ہی رہ جائے گی۔ لیکن اس سے نقصان افسانہ پڑھنے والوں کا ہوگا، افسانہ لکھنے والوں
یں۔ اگر آپ رفیق حسین کو صرف جانوروں کے بارے میں افسانے لکھنے والا سمجھیں تو اس سطح پر بھی
ی دوسرے افسانہ نگار سے پیچھے نہیں رہیں گے۔

نقادوں کا یہ کہنا کہ رفیق حسین نے جانوروں کے بارے میں افسانے لکھے، اسی طرح کا جزوی
الکت پرسی گم راہ کن بیان ہے کہ جیسے یہ کہا جائے کہ منٹو نے طوائفوں کے بارے میں افسانے لکھے
انتظار حسین نے نوسٹلجیا کے بارے میں یا پھر یہ کہا جائے کہ "ہیملٹ" بھوتوں کی کہانی ہے اور "جرم
را" قتل کی۔ اس طرح کے تنقیدی کلیے گھڑنا سہل انگاری کی پیدا کردہ کوئی ذہنی عادت ہے جو ہمارے
،وں میں پیشہ ورانہ خطرے، کی طرح عام معلوم ہوتی ہے۔ اپنی اس کلیے بازی میں انہوں نے خدائے
سخن میر کو بھی نہیں بخشا، جنہیں ہمارے بیش تر نقاد رنج بے دلی کا سادہ بیان شاعر سمجھتے ہیں۔ ان نقادوں
کے حساب سے تو شاید کافکا کیڑے، مکوڑوں کا افسانہ نگار ٹھہرے۔ آخر اس کا ایک کردار کیڑے میں جو بدل
جاتا ہے! (نقاد اس کایا کلپ کی علامتی، استعاراتی نوعیت کے بارے میں دفتر کے دفتر کیوں نہ سیاہ کردیں
گریلو ساسا جس کیڑے میں تبدیل ہوتا ہے، اس کا کیڑا پن، بہت واضح ہے) افسانے میں حیوانی مخلوقات کو
کردار بنا کر انہیں انسانوں کی تقدیر سے وابستہ دیکھنے کا یہ امکان ہمارے نقادوں کی نظر سے اوجھل ہے۔
کافکا کے ایک ملاقاتی گستاف ژانوش (JANOUCH) نے اپنی کتاب "کافکا کے ساتھ باتیں" میں یہ
واقعہ درج کیا ہے کہ کافکا سے شکایت کی گئی کہ فلاں ادیب نے آپ کے اتباع میں اپنے ایک نسوانی کردار
کو لومڑی میں مبدل ہوتے ہوئے دکھایا ہے۔ یہ سن کر کافکا نے کہا

"انسان سے زیادہ جانور اب ہمارے قریب ہے یہی تو اصل قفس ہے جانوروں کے ساتھ رشتے
ناتے انسانوں سے زیادہ آسان ہیں۔"

کافکا کا خیال تھا کہ یہ زمانے کا اثر ہے۔ عجیب استمراد زمانہ ہے کہ کافکا اور رفیق حسین کے
درمیان زمانی فاصلہ زیادہ نہیں تھا۔ ایک ہی زمانے کے اسیر، لیکن ایک دوسرے سے بے حد مختلف، بلکہ
بعض مقامات پر مخالف سمتوں میں سفر کرنے والے۔ مگر فن کار ہونے کے ناتے ایک دوسرے سے مماثل
کیوں کہ دونوں نے پہچان لیا کہ اصل قفس کیا ہے، کافکا کا انسان مبتلائے زوال ہو کر کیڑا بن جاتا ہے۔
رفیق حسین کے ہاں انسان کو حیوان بن کر بھی تسکین نہیں مل سکتی۔ افسانہ "کفارہ" کا بہاری جس طرح
قتل کر کے جنگل میں جا چھپتا ہے، اسی طرح سلام بن رزاق کے افسانے "مراجعت" کا مرکزی کردار جنگل
کا رخ کرتا ہے۔ جلد ہی اسے ایک ہم صفت ساتھی مل جاتی ہے اور وہ انسانی تہذیب کی طرف سے پیٹھ
موڑ کر جنگل میں جا بستے ہیں۔ رفیق حسین کے ہاں اس مراجعت کا بھی امکان معدوم ہے۔ بہاری کو بھوکی
شیرنی پھاڑ کھاتی ہے۔ اس پاداش میں وہ شیرنی آخر کار گولی کا نشانہ بنتی ہے اور اس کا ایک بچہ چڑیا گھر
پہنچا دیا جاتا ہے جہاں وہ تماشائیوں کی تالیوں کے آگے اپنے کٹہرے میں بند نہ جانے کیا سوچتا رہتا ہے۔
مشیت ایزدی ہے جس کے آگے انسان اور حیوان یکساں بے بس ہیں۔ اسی کے سبب حیوان اور انسان کا یا

کلپ ہو کر ایک دوسرے میں تبدیل نہیں ہو سکتے۔ لیکن اپنی اس باہم رشتگی کے باعث، جس کی نشان دہی کالاکانے کی ہے، ایک دوسرے کے المیوں میں ملوث ہیں "آدمنہ۔ حیرت" کے انجام میں بندر اور انسان کا المیہ ایک ہو جاتا ہے۔ "کلوا" اپنی جان قربان کرکے اپنے محبوب بچے کی جان بچالیتا ہے اور یوں اپنے دھتکارنے والے انسانوں پر اخلاقی فتح حاصل کرلیتا ہے جو اس کی قربانی کے نتیجے میں چھوٹے معلوم ہونے لگتے ہیں۔ چیخوف کے کوچوان کی طرح "بے زبان" کی ہیروئن کو دردمندی اور رفاقت ملتی ہے تو اپنی گھوڑی سے۔ شیریں فرہاد، کا بلا بھوک کے مارے اپنی شیریں کو مار کر کھا جانے کے باوجود اس انسان سے بلند تر معلوم ہوتا ہے جو بے توجہی اور بدسلوکی سے اپنی بیوی کو لب گور پہنچا دیتا ہے۔ "ہیرو" کا نیل گائے، انسان کی اطاعت کی آخری نشانی، جوگ کا پہنایا ہوا کنٹھا اتار کر دوبارہ اپنے ہم جنسوں کے گلے میں جا ملتا ہے۔ رفیق حسین بڑے پکے MORALIST ہیں، مگر اس کے سبب وہ موعظت پر نہیں اتر آتے، بالکل اسی طرح کہ جیسے ان کی قنوطیت کہیں بھی جھلاہٹ یا کلبیت میں نہیں تبدیل ہوتی۔ جانوروں سے دل چسپی انہیں آدم بے زار نہیں بناتی۔ آدم بے زار کلبیت کی مثال تو نقاد اختر حسین رائے پوری فراہم کرتے ہیں جب وہ رفیق حسین کے افسانوں کا تعارف کراتے ہوئے لکھتے ہیں

"افریقہ کے دو سالہ قیام کے دوران میں جنگلوں میں بے بند وحشی جانوروں کو میں نے قریب سے دیکھا ہے اور برملا انہیں دور حاضر کے آدمی سے زیادہ مہذب پایا ہے۔" نقاد موصوف کے ان خیالات کی ذمہ داری افسانہ نگار پر عائد نہیں ہوتی۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اختر حسین رائے پوری، افسانہ نگار کے نقطہ نظر کو کہانی کے عمل میں مداخلت سمجھتے ہیں۔ لیکن اپنے مضمون میں افسانوں کے تجزیے کے بجائے اسی بات کی تشریح پر اکتفا کرتے ہیں کہ انسان جانور کے حق میں ظالم ہے۔ اسی مضمون میں انہوں نے رفیق حسین کا سلسلہ نسب کپلنگ کے علاوہ جم کوربٹ کے شکار ناموں سے جوڑا ہے، جو میرے نزدیک رفیق حسین کی MIS READING ہے۔ کپلنگ کے جانور اتنے ANTHROPOMORDHIC ہیں کہ اس کی پہلی اور دوسری "جنگل بک" تو عمر کار بچوں کے مطالعے کے لیے تو ٹھیک ہیں مگر اس سے آگے نہیں۔ رہا رفیق حسین کو شکاری افسانہ نگار سمجھنے کا معاملہ، تو اس کا شافی و کافی جواب شمیم احمد نے دیا ہے۔ شمیم احمد کے نزدیک "رفیق حسین کے افسانے ایک سرے سے شکاری افسانوں کی تعریف ہی سے خارج ہیں کیوں کہ انہیں مصنف نے ایک شکاری کی حیثیت سے نہیں لکھا ہے اور نہ وہ محض جنگل کے مشاہدات کے ضمن میں آتے ہیں، کیوں کہ یہ بیچ بیچ کے جنگل قدرت کے یہ عظیم سرمائے سید رفیق کے ہاں انسان کے باطن کے جنگلوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔" وہ لکھتے ہیں

"جو چیز رفیق حسین کے افسانوں کو محض شکاری یا جنگل کے مشاہدات سے بلند کرکے بڑی سے بڑی اور حسین سے حسین تخلیق بنا دیتی ہے وہ ان کا طرز احساس اور منفرد انداز نظر ہے جو زندگی کے اعلا ترین شعور، نفسیاتی پیچیدگیوں کی آگہی، اور سیاہ و سفید، گناہ و ثواب، جرم و سزا، نیکی و بدی اور عدل و انصاف کو ابدی صداقتوں کے پیمانے پر اسی طرح پیش کرتا ہے کہ اس میں ادب کی اعلا ترین صفات پیدا ہو جاتی ہیں۔" شمیم احمد کے اس تجزیے سے اختلاف کی گنجائش کم ہی نکلتی ہے۔ یہ تجزیہ میرے نزدیک بہت بیش قیمت ہے کہ شکاری افسانوں سے بلند تر اور مختلف تر ثابت کرکے شمیم احمد نے وہ بنیاد فراہم کردی ہے کہ جس پر رفیق حسین کے افسانوں کی تشریح و تعبیر سود مند ہوگی۔ البتہ اس تجزیے کو شمیم احمد نے جس

رخ موڑ دیا ہے ، وہ سمت میری ناچیز رائے میں ہمارے موجودہ مقاصد کے لئے مدد و معاون نہیں کہ افسانے کی تفہیم سے ہٹ کر دوسری طرف جانے لگتی ہے۔ شمیم احمد صاحب ایک بار پھر "آئینہ حیرت" کے افسانوں کے اچھوتے پن پر زور دیتے ہیں کہ اردو ادب تو خیر بے بضاعت ٹھہرا، ان افسانوں کی صفات کا "پرچھاواں بھی کسی مغربی مصنف کے ہاں نہیں پڑا" اور ان صفات کی نشان دہی کی کوشش میں وہ رفیق حسین کے نثری اسلوب کا تعلق اردو کی نثری روایت میں جہاں تہاں تلاش کرتے ہیں۔ میرے خیال میں رفیق حسین کا نثری اسلوب ان کے افسانوی مواد و ہیئت میں تمام و کمال گندھا ہوا ہے کہ اسے تنقیدی مقاصد کے لئے DISSECT OUT نہیں کیا جاسکتا، اور ان کی انفرادیت کی تحسین ہمیں اس افسانوی روایت کے دائرہ کار میں رہ کر ہی کرنی چاہئے کہ جس کے وہ باکمال اور ہنرمند عامل ہیں۔ متحد الخیال یا مخالف العمل یا مماثل افسانوں کے ساتھ رکھ کر پڑھیں تو "آئینہ۔ حیرت" کے افسانوں کی پیچیدہ اور نادر و نایاب خوبیاں ہم پر آشکار ہوں گی۔ روایت مجرّد اور سلیقے سے خانوں میں بٹی ہوئی نہیں، فعال اور متحرک ہے اور ایک افسانہ نگار کا مطالعہ، جیسا کہ بورخیس نے ہمیں بتایا ہے، دوسرے افسانہ نگار کے مطالعے میں ترمیم و تنسیخ کرتا رہتا ہے۔ کافکا پر اپنے مضمون میں بورخیس، مختلف مصنفوں کے چند اقتباسات، جو ایک دوسرے سے مختلف ہیں، درج کرنے کے بعد نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ

"ان تمام تحریروں میں ہمیں کافکا کا مزاج ملتا ہے کسی میں کم کسی میں زیادہ، لیکن اگر کافکا نے کبھی ایک سطر بھی نہ لکھی ہوتی تو ہم اس خصوصیت کا ادراک نہیں کر پاتے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا وجود ہی نہ ہوتا۔ براؤننگ کی نظم کافکا کی تحریر کی پیش گوئی کرتی ہے لیکن ہمارا کافکا کا مطالعہ قابل احساس طور پر نظم کے مطالعے میں شدت اور انحراف پیدا کر دیتا ہے۔ براؤننگ نے اسے اس طرح نہیں پڑھا ہوگا جیسے ہم اب پڑھتے ہیں۔ نقادوں کی لغت میں لفظ "پیش رو" بے بدل ہے، لیکن اسے نزاع اور رقابت کی تمام تعبیرات سے پاک کر لینا چاہئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے پیش رووں کو خود خلق کرتا ہے۔ اس کی تحریر ہمارے ماضی کے تصور کو تبدیل کر دیتی ہے اور پھر ہمارے مستقبل کے تصور کو بھی۔"

ہم رشتگی کا یہ تصور، جو ٹی ایس ایلیٹ کے تصور روایت سے بہت قریب ہے، ہمیں معنوی تلازمے فراہم کرتا ہے۔ رفیق حسین کا افسانہ مجھے کافکا کے مطالعہ کے لئے تیار کرتا ہے، اور کافکا کا افسانہ رفیق حسین کے میرے مطالعے کو تبدیل کرتا ہے۔ نقاد لوگ ایک کہانی میں دوسرے کی پرچھائیاں پکڑنے کی کوشش میں لگے رہتے ہیں اور اس باریک تار کو نہیں دیکھ پاتے کہ جس کے ذریعے کہانیاں اک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہیں۔ مثلاً، کلوا، کو لیجئے، جس کو رفیق حسین کے سبھی نقادوں نے تعریف کے لئے SINGLE OUT کیا ہے۔ اس افسانے کا سیاق و سباق صادق ہدایت کے افسانے "سگ ولگرد" علی عباس حسینی کے "رفیق تنہائی" اور اوپندر ناتھ اشک کے افسانے "کالو" سے متعین کرنا خالی از دلچسپی نہ ہوگا جب کہ کافکا کا "کتے کی تفتیش" بالکل الگ نوعیت کی کہانی ہے۔ صادق ہدایت کا کتا واضح طور پر محروم و محزون انسان کی علامت ہے۔ افسانے کی آخری سطر میں اس علامت کو کھول کر بیان کر دیا گیا ہے "اس کی وہ سیاہ آنکھیں ۔۔۔۔ جو حیرت انگیز طور پر انسانی آنکھوں سے مشابہ تھیں۔" اشک نے اپنی کہانی میں ان آنکھوں کو اندھا کر دیا ہے۔ اشک نے مادر زاد اندھے کتے اور اس کے عشق کو اس چابک دستی سے سنبھالا ہے کہ اسے محرومی کی تصویر اور قابل ہمدردی بنانے کے لئے اس کا کتا پن خارج کر کے اس

میں انسانیت داخل کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی - وہ اپنی حیوانیت برقرار رکھنے کے باوجود ---اور اس کے بلاوصف درد کی تصویر بن کر ابھرتا ہے اور ہمیں متاثر کرتا ہے - مادر زاد اندھے کتے کو مرکزی کردار بنا کر روسی افسانہ نگار یوری کزاکوف (YURY KAZAKOV) نے افسانے " ARCTURUS THE HUNTING DOG " میں اس درد کو "کبھی نہ مدھم پڑنے والی ستاروں کی ضو" بنتے ہوئے دکھایا ہے - موت کے گھاٹ اتر کر بھی یہ شکاری کتا اس طرح فتح یاب نظر آتا ہے کہ ہم اسے مصنف کی جذباتیت پر محمول نہیں کر سکتے - افسانے کا کردار چاہے کتا ہی کیوں نہ ہو، افسانہ نگار اپنے ٹریٹ منٹ سے اس میں روحانی عظمت کی ایسی چھوٹ پڑتی ہوئی دکھلا سکتا ہے جو جذباتی ANTHROPOMORPHISM سے بہت آگے کی چیز ہے - کزاکوف کے ہاں عظمت کا یہ نقش پوری طرح مرتب ہوتا ہے - جب کہ صادق ہدایت کی اس کہانی میں ایسا نہیں ہوتا - صادق ہدایت دھتکارے جانے کی ایک مثال کے طور پر کتے کو سامنے لے کر آتا ہے - رفیق حسین کی اس کہانی میں بھی کلوا کو دھتکارا جاتا ہے اور ضن کی ماں اسے نجس جانور کہہ کر باہر پھنکوا دیتی ہیں - اسی ضن کو بچانے کی خاطر کلوا جب اپنی جان قربان کر دیتا ہے تو فتح مند نظر آتا ہے - جیسے اس نے اپنی زندگی میں ایک معنویت حاصل کر لی ہے - ان چاروں کہانیوں کا انجام کتے کی موت پر ہوا ہے - صادق ہدایت، اشک اور رفیق حسین کی کہانیوں کے انجام میں ایک ہی جیسی تصویر ابھرتی ہے کتے کی پھولی ہوئی لاش اور اس پر منڈلاتے ہوئے مردار خور پرندے - (اگرچہ اشک کی کہانی میں لاش کالو کی منظور نظر کتیا کی ہے) اس ایک ہی امیج کو ان میں سے ہر افسانہ نگار نے مختلف مقصد کے لیے استعمال کیا ہے اور اس کے ذریعہ سے اپنے منفرد فنی مقام تک رسائی حاصل کی ہے - جب ہم "کلوا" کا مطالعہ ان افسانوں کے پہلو بہ پہلو کرتے ہیں، تبھی رفیق حسین کے فنی جوہر ہم پر کھلتے ہیں اور ان کا کمال فن نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے - ان افسانوں کی جانچ پرکھ کے لیے ایسا ہی تقابلی مطالعہ لازمی ہے، ورنہ جوش عقیدت یا نظر انداز کرنے کی مصلحت میں ہمارا نقاد جو جی چاہے کہہ سکتا ہے -

ایک ہی روایت کے تسلسل میں، مختلف اصناف میں کی جانے والی تخلیقات ایک دوسرے کو اس طرح ILLUMINATE بھی کر سکتی ہیں کہ جیسے نظم اور افسانہ دو چراغ ہیں، یا چراغ اور آئینہ ہیں کہ ایک کی لو دوسرے سے فزوں تر ہو رہی ہے - میں اب جب بھی "کلوا" پڑھتا ہوں مجھے اختر الایمان کی طویل نظم "جیوتی" کا وہ ٹکڑا یاد آتا ہے جس کا عنوان ہے "بچوں کو کھیلنے دو" بالکل اسی طرح کہ جب پہلی مرتبہ یہ نظم پڑھی تھی تو "کلوا" کا خیال آیا تھا

مدرسے آج بھی تازہ و گرم ہیں
صحن مکتب میں اطفال کا شور ہے
پر وہ استاد شعلہ بیاں مر گیا
جس نے دیوار مکتب پہ لکھوایا تھا
"عام انسان بھیڑوں کا وہ گلہ ہے
جس کو چرواہے ہر حال میں چاہئیں
خون اور نسل ہی معتبر جنس ہے"
اور وہ طفل مکتب ابھی زندہ ہے

جو ٹھٹھرتے ہوئے کتے کے پلے کو
پیرہن میں چھپا لایا تھا راہ سے

نظم کی آخری تین سطریں پڑھتے ہوئے ، ذرا ، کتوا ، کی ابتدا یاد کیجئے

"منہ پر پسینہ ، گالوں پر سرخی ، کوٹ کے بٹن کھلے ہوئے ، قمیص کے دامن اور ہاتھ پر روشنائی کے دھبے ، ازار بند پیروں تک لٹکا ہوا ، ایک بغل میں کالا بستہ اور دوسری بغل میں کالا کتے کا پلا ، منن گھر میں داخل ہوا ۔"

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانے کی صورت میں نظم کو ایک لسیاتی پیکر مل گیا ہے اور نظم نے افسانے کو ایک نئی صورت حال کے روبرو لا کھڑا کیا ہے ۔ اپنے مضمون کے آخر میں اختر حسین رائے پوری نے ریمن گیری کی زبانی یہ سوال اٹھایا ہے کہ "کیا حیوان کا قاتل انسان کا دوست ہو سکتا ہے اور کیا وہ اپنے معبود کو پا سکتا ہے ؟" مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سوال دیوار مکتب پر لکھوا یا گیا تھا ۔ اس سوال کی شعلہ بیانی تو ختم ہوئی ، مگر منن کی بغل میں دبا ہوا کتے کا پلا اور اس کا لمس تا ہنوز باقی ہیں ۔ تنقیدی تفلسف کے اٹھائے ہوئے سوال ، چاہے کتنے تیکھے کیوں نہ ہوں ایک خاص فاصلے سے زیادہ چل نہیں سکتے جب کہ ادبی تخلیق میں محفوظ شدہ تصویریں ، لمس ، سگندھ اور احساس تا عمر برقرار رہتے ہیں ۔

اختر حسین رائے پوری کی بہ نسبت شمیم احمد کے ہاں رفیق حسین کی قدر و قیمت کا احساس زیادہ تہہ دار ہے اور اس کا دائرہ وسیع تر بھی ۔ لیکن دونوں میں یہ قدر مشترک ہے کہ رفیق حسین کی فنی قدر کا دار و مدار "جانوروں کے افسانہ نگار" پر قائم کیا گیا ہے ۔ دونوں نے اسی ایک نقطے کو مرکز مان کر رفیق حسین کی قدر و قیمت کا دائرہ اسی کے گرد کھینچا ہے ، اور اس دائرے کی حدود اس طور قائم کی گویا یہ لکشمن ریکھا ہے کہ جس کے باہر قدم نکالنے کی جسارت بھی نہیں کرنا چاہیئے ۔ انہوں نے یہ تو تسلیم کیا ہے کہ مجموعے میں آٹھ کہانیاں ہیں اور آٹھوں کہانیاں آٹھ جانوروں کے بارے میں ہیں ۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے ، لیکن صرف اسی پر اکتفا کر لینے سے ہم مجموعے کی ان خوبیوں کو نظر انداز کر دیتے ہیں کہ اس کتاب میں ایک ایسی اندرونی وحدت ہے جو جدا جدا اور الگ الگ کہانیوں کے مجموعے سے سوا ہے ۔ اپنی جگہ ہر کہانی مکمل ہے ۔ لیکن مجموعے کی باقی کہانیوں کے ساتھ رکھ دینے سے اس کی معنویت ذرا سی بڑھ جاتی ہے گویا ہر کہانی ایک نقش ہے جو ایک بڑے پیٹرن کا حصہ ہے ۔ ایک کے بعد ایک کہانی یوں آتی ہے کہ جیسے آپس میں مربوط موضوعات ایک دوسرے کے ہاتھ میں ہاتھ دے کر پری کنڈل وسا بنائے ہوئے ہیں ۔ جنگل میں اگی سانپ چھتریوں کی طرح ہر کہانی خود رو بھی ہے اور خود مختار بھی ، لیکن انہیں ایک ساتھ دیکھا جائے تو بوڑھا ٹھنٹھ ، جس پر یہ اگ رہی ہیں ، بدلا ہوا نظر آتا ہے ۔ کتاب کا مجموعی اثر ، تنوع کے ساتھ ساتھ وحدت تاثر بھی رکھتا ہے ۔ پوری کتاب اس طیف کی طرح ہے کہ جس میں روشنی کئی زاویوں سے داخل ہوتی ہے اور ہر زاویے سے ایک الگ رنگ بنکر پھوٹتی ہے ۔ اپنے آپ میں ایسی مکمل اور اپنی حدود پر اس طرح محیط کتاب اردو افسانے کی دنیا میں محمد حسن عسکری کے "جزیرے" کے بعد ، رفیق حسین کی یہی اکلوتی کتاب نظر آتی ہے ۔ یہ بھی رفیق حسین کی انفرادی خصوصیت ہے ۔

رفیق حسین کی یہ ایک کتاب اتنی بھرپور ہے کہ لوگوں کو اس میں آگے دیکھنے کی ضرورت نہیں ... [illegible] شہرت کا دار و مدار اسی ایک کتاب پر رہا ہے اگرچہ جزو اعظم یہی لیکن یہ

کتاب ان کی ادبی کارکردگی کا ایک جزو ہے ان کا کل سرمایہ نہیں - رفیق حسین کی افسانہ نگاری کے بعض اہم پہلو ان افسانوں سے ابھرتے ہیں جو "نیا دور" میں شائع ہوئے ہیں - رفیق حسین کے فکر و فن کا کوئی بھی جائزہ ان کے بغیر ادھورا ہے - "نیا دور" میں شائع ہونے والی تحریروں میں کئی طرح کی چیزیں ہیں اور سب برابر کی ادبی قدر و قیمت کی بھی نہیں - اب میں کہوں، اور ، واللہ عالم بالصواب ، سیدھے سادے قصے ہیں ، بھوتوں کے اور شکار کے قصے - ایسے قصے جو سیر و شکار کے دوران یا کسی گھریلو محفل میں ، حاضرین کو محظوظ کرکے ان کی دل چسپی کا سامان بہم کرسکتے ہیں - اسی دل چسپی کے ساتھ یہ پڑھے بھی جاسکتے ہیں - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ ابتدائے مشق کے زمانے کی تحریریں ہیں جب مصنف جنگل کے اور شکار کے تجربات سے کہانی حاصل کرنا سیکھ رہا ہے "امید" "گھریات" اور "ہندوستان کی تباہی کا راز ، شگفتہ تحریریں ہیں جنہیں کسی بہتر لفظ کی غیر موجودگی میں انشائیہ کہا جاسکتا ہے ان کا انداز "ساقی" اور اس زمانے کے دوسرے رسائل میں چھپنے والے ہلکے پھلکے مضامین سے مختلف نہیں - لیکن یہ بہر حال آج کل ٹھوک کے بھاؤ لکھے جانے والے ان انشائیہ نما افسانوں سے زیادہ دل چسپی کے ساتھ پڑھے جاسکتے ہیں ، جن کا معاملہ محمد سلیم الرحمن کے الفاظ میں (جو فی الاصل کسی اور حوالے سے کہے گئے تھے) یوں ہے کہ "سر پر دو چار نقاد ہزارے لئے کھڑے ہیں ، پتا پتا دھل رہا ہے ، جڑوں میں بورے بھر بھر کر مصنوعی کھاد ڈالی جارہی ہے اور پڑھنے والوں کا پھر بھی بھلا نہیں ہوتا - " افسانہ "گڈھا نہیں بھرتا" میں ایک چسپ واقعے کے طور پر سنائے جانے والے قصے کو افسانے میں ڈھلتے ہوئے دیکھا جاسکتا ہے - اس میں دل چسپ واقعے کا چٹکلا پن تو موجود ہے لیکن یہ ڈھلا ڈھلایا افسانہ بن گیا ہے - یہ دفتری کارروائی کے پردے کے پیچھے چھپے پیٹ کے اس گڈھے کی کہانی ہے جو کسی طور بھرکے نہیں دیتا - دفتری کارروائی کی مقررہ ، خشک اور غیر جذباتی زبان ایک گمبھیر انسانی جذبے کو بیان کرنے میں استعمال ہوئی ہے جس سے افسانے میں زہر خند کا انداز پیدا ہوگیا ہے - اس انداز کو حسن منظر نے اپنے طویل افسانے "فائل نمبر" /جنگلات - جلد ۳" میں بہت کامیابی کے ساتھ برتا ہے - رفیق حسین کا یہ افسانہ فائل نمبر " ۰۰۰۰ کی طرح کی وسعت ، تہہ داری اور دفتری زبان کا تخلیقی استعمال تو نہیں رکھتا لیکن مجھے ایسا لگتا ہے کہ اگر اردو میں افسانوی ادب کی انتھولوجیز کا چلن عام ہوتا تو یہ افسانہ خاصا مقبول ANTHOLOGY PIECE ہوتا - یہ ہلکے ہاتھ سے لکھا گیا ہے لیکن اس میں ایک ماہر فن افسانہ نگار کا قلم لگا ہوا ہے -

محولہ بالا تحریریں باعزت تذکرے کی مستحق ضرور ہیں ، لیکن ان کی معنویت ان تین طویل افسانوں کے ساتھ نتھی ہونے کے بعد دوچند ہوجاتی ہے جو "نیا دور" کے اسی شمارے میں پہلی بار شائع ہوتے ہیں - یہ تینوں افسانے جو "آئینہ حیرت" کے بعد لکھے گئے معلوم ہوتے ہیں ، رفیق حسین کے ہاں ایسی نئی اور اچھوتی منزل ہائے فکر و فن کی تسخیر کی نشان دہی کررہے ہیں جو صرف اس انوکھے افسانہ نگار کے نئے ادبی امکانات ہی کی نہیں بلکہ اردو افسانے کی پوری روایت میں ایک نادر کارنامے کی حیثیت رکھتی ہیں - یہ منفرد اور یکتا افسانے اپنے لکھنے والی کی پچھلی تحریروں کو اس طرح TRANSCEND کرجاتے ہیں کہ وہ قاعدے قرینے کے مگر محدود MINOR افسانہ نگار کے بجائے ایسے MAJOR افسانہ نگار کے روپ میں سامنے آتا ہے جس کا کام نئے معیار قائم کرتا ہے اور ہمارے ذہن کو اس طرح سرشار و سیراب کرتا ہے کہ یہ بس اسی کا حصہ معلوم ہوتا ہے - جو نقاد "جانوروں کے بارے میں" رفیق حسین کی کہانیوں کا

لوہا مان چکے ہیں، وہ اگر دیکھیں تو ان تینوں کہانیوں میں انسانی سماج، وقت کے ظلم اور احساسات دل کی نہایت نازک اور باریک عکاسی ملے گی۔ ان کی پرکاری اور گہرائی کا ہمارے سہولت پسند اور فارمولے باز نقاد تصور بھی نہیں کر سکتے۔ میرے خیال میں اردو افسانے میں ان تینوں کہانیوں کی نظیر نہیں ملتی اور یہ اپنی مثال آپ ہیں۔ مجھے تعجب اس بات پر نہیں کہ رفیق حسین نے یہ افسانے کیسے لکھ لیے بلکہ حیرت ہے تو اس بات پر کہ کسی نقاد نے آج تک ان افسانوں کے ذکر میں ایک سطر بھی نہیں لکھی۔ ان کو شائع ہوئے بیس برس سے اوپر ہوگئے مگر ان کا کہیں بھولے بھٹکے بھی تذکرہ نہیں ہوتا۔ حد تو یہ ہے کہ اس وقت بھی نہیں جب رفیق حسین کا ہی ذکر ہو رہا ہو۔ "نیا دور" کے جس شمارے میں یہ شائع ہوئی ہیں۔ اس کے اداریے میں ان کا ذکر گرم جوشی کے بغیر ہوا ہے "یہ کہانیاں کیسی ہیں، اس کا فیصلہ تو آپ کریں گے۔ اور ہمارے لئے ان کہانیوں کی اہمیت یہ ہے کہ یہ اس شخص کی لکھی ہوئی کہانیاں ہیں جس نے کلارہ، کلوا، پیرو، گوری ہو گوری اور آئینہ۔ حیرت جیسی عظیم کہانیاں لکھی ہیں۔" جہاں یہ بات ابتدائی دور کی کہانیوں کے بارے میں درست ہے، وہاں ان کہانیوں کی اہمیت اس سے کہیں زیادہ ہے۔ عظیم کہانی، قسم کے فقروں سے مجھے ذرا ڈر لگتا ہے ورنہ اچھی کہانی کی ایسی کوئی تعریف میری سمجھ میں تو نہیں آتی کہ جس پر "کلوا" پوری اترے اور "نیم کی نبکولی" نہ اترے۔ بہرحال "نیا دور" کے مدیران ہمارے شکریے کے مستحق ہیں کہ انہوں نے ان کہانیوں کو یہ سوچ کر ضائع ہونے سے بچایا کہ ان کے بارے میں فیصلہ کرنا نقادوں اور پڑھنے والوں کا کام ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ نقادوں نے اس طرف توجہ نہیں دی۔ اسے بھی اردو تنقید کی ناکردہ کاریوں کی طویل فہرست میں ایک اور اضافہ سمجھنا چاہیے۔ اختر حسین رائے پوری کے تو سامنے یہ کہانیاں تھی ہی نہیں، لیکن شمیم احمد کی بے اعتنائی کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی، خصوصاً اس وجہ سے کہ طلسم ہوش ربا اور ابوالفضل صدیقی کے بارے میں ان کے مضامین افسانوی ادب کے ایک صاحب ذوق و بصیرت نقاد ہونے کا پتہ دیتے ہیں۔ وہ اپنے مضمون میں ان افسانوں کا ذکر ہی نہیں کرتے۔ محض افسوس کرکے رہ جاتے ہیں کہ "کاش سید رفیق حسین کو اتنی مہلت اور مل جاتی کہ وہ اپنے غیر مطبوعہ ابتدائی خاکوں کو پوری آب و تاب اور رنگ آمیزیوں سے مکمل کرکے ایک اور مجموعہ ترتیب دے لیتے۔" ادبی تنقید میں "جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا" کی گنجائش ذرا کم ہی نکلتی ہے۔ نیا دور کے مدیران نے جن میں شمیم احمد بھی شامل ہیں، ان تمام کہانیوں کو رفیق حسین کے ابتدائی دور کی تصنیف قرار دیا ہے۔ سوانحی مواد کی مدد کے بغیر اس بارے میں حتمی رائے دینا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ یہ کہانیاں مصنف کی تصنیفی زندگی کے جس بھی دور سے متعلق ہوں، غیر معمولی ہیں، اتنی بھرپور اور مکمل کہ انہیں کسی طرح ابتدائی خاکہ نہیں کہا جاسکتا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کہانیوں کا افسوس کرنے کے بجائے جو رفیق حسین لکھ نہیں سکے، ان کہانیوں پر توجہ دی جائے جو وہ لکھ گئے۔

ان تینوں طویل افسانوں میں طویل تر "افسانہ اکبر" ہے جو برطانوی ہند سے اچانک ایک آدمی کے دربار اکبری میں پہنچ جانے کا قصہ ہے۔ یہ افسانہ ادھورا ہے، اور تقریباً پچاس صفحوں کے بعد ایک پر استعجاب موڑ پر پہنچ کر ٹھٹک کر رہ جاتا ہے۔ نہیں معلوم کہ اس کے ادھورے پن کی وجہ کیا ہے، آیا مصنف کا آوارہ منش سیلانی پن انہیں پتہ مار کر بیٹھنے سے روکے رہا یا زندگی نے مہلت نہ دی۔ ممکن ہے کہ اس کا خیال مصنف کے ذہن میں مارک ٹوین کے A CONNECTICUT YANKEE IN

KING ARTHUR.S COURT سے آیا ہو کہ اس میں وہی DEVICE استعمال کی گئی ہے تو ین کے ہاں اس عہد کی امریکی معاشرت اور شاہ آرتھر کی درباری رسوم کے ٹکراؤ سے ایک مضحک صورت حال بنائی گئی ہے جو ہر دو معاشرتوں پر طنز کی دو دھاری تلوار چلاتی ہے۔ رفیق حسین کے ہاں ایک حیرت انگیز ایڈونچر کا احساس غالب ہے۔ یہ تو کہنا مشکل ہے کہ وہ کہانی کو آگے کس نہج پر چلاتے، یا اسے SUSTAIN بھی کر سکتے۔ لیکن اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اگر یہ مکمل ہو جاتا تو غلام عباس کے "جزیرہ سخن وراں" یا محمد خالد اختر کے "۲۰۱۱" کی قبیل کی و چیز ہوتی۔ اردو نثری ادب میں ایسی فنتاسی کم ہی ملے گی اس ادھورے افسانے میں تکنیک کے لحاظ سے وادِ طلب بات یہ ہے کہ مصنف نے ایک فنتاسٹک واقعے کو، یعنی صیغہ واحد متکلم کے ۱۹۴۲ء کے ہندوستان سے اکبری دربار میں یک دم پہنچ جانے کو، اس طرح پیش کیا ہے گویا وہ روزمرہ زندگی میں معمولی واقعے کے طور پر پیش آیا تھا۔ اس سے فنتاسی کے بیلنے پر ان کے بھروسے کا ثبوت ملتا ہے۔ ہمارے نقاد واقعیت کی جکڑبندی کے ایسے قائل ہیں کہ فنتاسی کو درجہ دوم کی چیز سمجھتے ہیں۔ بورخیس، سلونیا او کامیو اور بیوئے کازارس کے مرتب کردہ انتخاب "دی بک آف فنتاسی" کے انگریزی ترجمے پر دیباچہ لکھتے ہوئے، فنتاسی کی ممتاز ادیبہ ارسلا کے لے گوئن (URSULA K LE GUIN) لکھتی ہیں کہ بعض برطانوی ادیب، آرنلڈ بینیٹ کے ٹھوس پن کی یاد میں آہیں بھرتے ہیں اور بعض امریکی ادیب، ڈریزر کی مطابق اصل صداقت کا احیا چاہتے ہیں۔ مگر

"وہ محدود اور منطقی طور پر پہچانے جانے والے معاشرہ کہ جن میں یہ کتابیں لکھی گئیں، اور ان کی مشترک زبان اب گم گشتہ ہوئے۔ ہمارا معاشرہ --- عالم گیر، کثیر اللسانی اور حد سے زیادہ غیر منطقی --- شاید اپنے آپ کو بہتر طور پر بیان کر سکتا ہے تو فنتاسی کی عالم گیر اور وجدانی زبان میں۔"

جدید اردو افسانہ نے حقیقت سے قریب تر ہونے کی کوشش میں واقعیت سے ماورا جانا چاہا ہے۔ اس دور کے نہایت اہم افسانہ نگار نیر مسعود کا فن "مار گیر" اور "سیمیا" جیسے افسانوں میں فنتاسی سے قریب قریب ہے۔ ان افسانوں کی پراسرار فضا بندی کے برخلاف رفیق حسین کے اس افسانہ میں بشاشت اور خوش طبعی کا احساس ملتا ہے، جو اسرار فضا بندی سے لازماً بہتر تو نہیں مگر مختلف ضرور ہے۔ ایک خواب کے ذریعے تاریخ کے تسلسل کو عبور کر کے ایک اور عہد کی زندگی میں یوں در آنے اور اس کے روزمرہ عمل میں شامل ہو جانے کا یہ افسانہ اچھا لگتا ہے۔ اس کی اگلی منزل رفیق حسین کے بجائے عزیز احمد کی ان کہانیوں میں ملتی ہے جہاں تاریخی تخیل اساطیری افسانے کا روپ دھار لیتا ہے۔

"فنا" ایک ہی حادثے سے چار مختلف اور غیر متعلق خاندانوں کے متاثر ہونے کا افسانہ ہے۔ کئی دھاروں کے ایک ساتھ چلنے اور انتہائی نامحسوس طریقے پر ایک دوسرے سے پیوستہ ہونے کی اس کیفیت کی عکاسی کی ہے جو زندگی کی پیچیدگی، بے کرانی اور مختلف النوع مظاہر کی SIMULTANEITY سے بہت قریب ہے، اور جسے افسانوی تکنیک کے طور پر "آئینۂ حیرت" میں برتا گیا تھا۔ افسانے کا یہ انداز ممتاز شیریں کے پیش کردہ تصور "سہ ابعادی" یا THREE DIMENSIONAL افسانے کی یاد دلاتا ہے۔ طویل مختصر افسانے پر اپنے مضمون میں وہ لکھتی ہیں اس باقاعدہ اور علیحدہ ادبی صنف میں "وسعت و گہرائی ایک اور طرح بھی پیدا ہو سکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے۔ معمار، فنِ عکاسی اور مصوری سے آگے بت تراشی، ...

ہو جاتا ہے کیوں کہ یہاں جو شبیہہ ابھرتی ہے وہ سہ بعدی ہے۔" اس سیدھے اور بظاہر سپاٹ بیانیے میں تیسرا بعد یوں پیدا ہوتا ہے کہ چار مختلف گھرانوں کی روز مرہ زندگیاں اور ان زندگیوں کا اپنا مسلسل ڈرامائی عمل ابھرتا ہے جو پہلے ان زندگیوں کو متاثر کرتا ہے پھر ان پر حاوی ہوتا ہے اور آخر آخر ان کو فنا کر ڈالتا ہے۔ ایک خلائی خطرے سے اہل زمین کے متاثر و تباہ ہونے کی یہ کہانی آج سے چالیس سال پہلے لکھی گئی لیکن اسپتنک کی پرواز اور "ستاروں کی جنگ" کے اس دور میں ہم سے بہت قریب معلوم ہوتی ہے۔ ابھی چند ہی برس پہلے کی تو بات ہے کہ اسکائی لیب کے گرنے کا غلغلہ ہوا تھا اور اہل زمین اس خطرے سے بالکل اسی طرح دوچار ہوئے تھے جیسے اس کہانی کے کردار ہوئے ہیں۔ یہ رفیق حسین کی معجز بیانی ہے کہ ان کی یہ کہانی جس زمانے میں لکھی گئی تھی اس کے مقابلے میں آج ہم سے کہیں قریب تر ہے۔

کرشن چندر کا "ان داتا"، عزیز احمد کا "مدن سینا اور صدیاں" اور خود ممتاز شیریں کے "دیپک راگ" اور "میگھ ملہار"۔۔۔ ممتاز شیریں نے ان کے حوالے سے، سہ بعدی طویل مختصر افسانے، کو قابل قدر قرار دیا کہ یہ "موضوع و مافیہ، پیش کش، فنی تجربے کی ندرت، تنوع اور وسعت" کے لحاظ سے اہم ہیں۔ یہ بات "فنا" پر بھی صادق آتی ہے۔ اتنی زیادہ کہ ان افسانوں پہ ممتاز شیریں کا تکنیکی اعتراض اس افسانے کے بارے میں بھی درست معلوم ہوتا ہے

"ان افسانوں میں تنوع، وسعت اور گہرائی گویا تسلسل، تکمیل اور متحد اکائی کی قربانی سے حاصل ہوئی ہے۔"

متحد اکائی کے نہ ہونے کی وجہ سے یہ افسانے ممتاز شیریں کی نظر میں "مکمل طویل افسانوں کے بجائے کئی افسانوں کے مجموعے معلوم ہوتے ہیں جنہیں ایک ہلکے مرکزی تار سے منسلک کیا گیا ہے۔" یہ احساس "فنا" کو پڑھ کر بھی ہوتا ہے خصوصاً اس لئے کہ اس میں غیر ممالک کے پس منظر میں لکھے جانے والے ٹکڑوں کی بانسبت ہندوستان کے ایک گھر کا نقشہ بہت حقیقت پسندانہ، اور قرین قیاس ہے بلکہ زندگی سے بھرپور نظر آتا ہے۔

ان ٹکڑوں میں ایک گھر کی رچی بسی بھرپور زندگی کا جو رنگ ابھر کر آیا ہے وہ "نیم کی نبکولی" میں پوری طرح نکھرا ہوا ہے۔ نیم کی نبکولی، معاشرتی حقیقت نگاری اور ایک فرد کی زندگی کی بظاہر سیدھی سی کہانی ہے۔ لیکن اپنی وسعت، گہرائی اور معنوی اہمیت کے لحاظ سے مجھے رفیق حسین کی تمام کہانیوں سے زیادہ پر مغز اور پرمایہ معلوم ہوتی ہے۔ گھریلو زندگی کے معاشرتی عمل کا بیان، ڈپٹی نذیر احمد سے لے کر "آنگن" کی خدیجہ مستور تک اردو فکشن کا ایک خاص رنگ رہا ہے۔ لیکن افسانے میں اتنی کامیابی کے ساتھ شاید ہی کہیں پیش ہوا ہو جتنا کہ اس افسانے میں۔ ایک پورے معاشرے کی رہن سہن کو لتنے کچ کچ بیان کیا ہے کہ جیسے دریچے آہستگی سے وا ہوتے جا رہے ہیں۔ سماجی ڈھانچے سے ہم آہنگ انفرادی زندگی، فرد کی ذہنی و جذباتی محسوسات کی دنیا، آباد گھروں کی رونق، رسم و رواج، کرداروں کی چہل پہل، کتنی بہت سی وابستگیاں ہیں جو اس ایک افسانے میں بیان ہوئی ہیں۔ اس افسانے سے مجھے انتظار حسین کے ابتدائی دور کے افسانوں کے تانے بانے پھوٹتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں "نیم کی نبکولی" سے اندازہ ہوتا ہے کہ اردو افسانے کی اگلی منزل انتظار حسین ہوگی۔ مگر انتظار حسین کی بوسیدہ رسوم، بچپن، یادوں، خوف اور پرانے رہن سہن کی دنیا بڑے دھیرج کے ساتھ ایک اور دنیا میں بدل جاتی ہے

پُرسکون، اطمینان کی ماری ہوئی، آرام دہ گھر جا معلوم گلق کا شکار۔ یوں یہ افسانہ انتظار حسین کے "دن" سے سفر کرتا ہوا قرۃ العین حیدر کے "ڈالن والا" کی طرف جاتا ہے۔ اس ایک افسانے کی بدولت رفیق حسین صفوں کو پھلانگتے ہوئے، وقت کی حد بندیاں توڑتے ہوئے ان دو افسانہ نگاروں کے نزدیک آتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اس افسانے کے ختم ہونے پر ایسا لگتا ہے کہ اب صفحہ بدلے گا اور قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا افسانہ شروع ہو جائے گا۔

گھر آنگن کی جیسی تصویریں اس ایک افسانے میں ملتی ہیں ان کی سادگی میں بھی ایک شیوۂ بیان ہے۔ افسانے کے آخری ٹکڑے "مسافر کی آخری منزلیں" تک آتے آتے رفیق حسین اشارتاً اتنا کچھ کہہ جاتے ہیں کہ کسی دوسرے کو اس کے لئے پوری کتاب درکار ہوتی۔ بڑی جامعیت کے ساتھ وہ ایک الگ ہی کیفیت کا اظہار کر رہے ہیں۔ زندگی کے سکھ اور آرائش بھرے شب و روز سے جنم لینے والی ناآسودگی جس میں سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ کوئی مشکل نہیں، افسانے کی مرکزی کردار نگار ایسے ہی مقام پر پہنچ گئی ہے۔ اس کی بے نام خلش میں گزرے ہوئے وقت کے دھیمے دھیمے سلگنے والے احساس حزن نے دردمندی اور نزاکت احساس کو ایک مقام پر لا کر ملا دیا ہے۔ تاریخ کے ایک دور کے خاتمے اور ڈھلتی ہوئی عمر نے اس تاثر کو اور گہرا کر دیا ہے۔ گزرتے وقت اور شام زندگی کی اداس تنہائی کا یہ نازک احساس اس موسیقیت، اور ہنرمندی سے اجاگر کیا گیا ہے کہ کوئی جھوٹا سر نہیں لگتا، لطافت کی کوئی پرت نہیں ٹوٹتی۔ بھری پری اجتماعی زندگی سے شروع ہو کر سونے گھر میں اکیلی رہ جانے والی، بوڑھی ہوتی ہوئی عورت کے بے نام احساس زیاں پر ختم ہونے والا افسانہ بھوک کر شعلہ نہیں بنتا، دھیمی دھیمی آنچ دیتا رہتا ہے۔ افسانہ اس قدر نامحسوس طریقے پر نمو پذیر ہوتا ہے کہ ہمیں احساس ہی نہیں ہوتا۔ کہانی کے ختم ہونے پر ہم چونکتے ہیں کہ وقت کے سیال احساس، زندگی کے میلے میں فرد کے اکیلے رہ جانے کا دکھ، یہ لو دیتی ہوئی یادیں جن کے معطر دھوئیں میں ایک پورا معاشرہ رچا ہوا ہے جو اب رخصت ہو رہا ہے اور لوٹ کے پھر نہ آئے گا۔ یہ تو مارسل پروست کی دنیا ہے۔ رفیق حسین اس دنیا کے سیاح یا ناظر تو نہیں ہیں لیکن اس کے خد و خال کی ایک جھلک ان کے اس افسانے سے ضرور ملتی ہے۔ افسوس کہ یہ ان کے لئے بھی مسافر کی آخری منزل ثابت ہوئی۔ اس کے آگے ان کی اپنی کہانی کا ادھورا پن ہے اور ایک سفید خاموشی۔ تاہم اپنے افسانوی سفر میں انہوں نے جو کچھ حاصل کیا وہ اپنی بوقلمونی، نیرنگی، خیال و بیان، افسانہ طرازی کے انوکھے پن اور عجیب و غریب منازل کی خبر سے مملو ہونے کے باعث اپنی مثال آپ ہے۔

مسافر اپنی آخری منزل پر پہنچ چکا۔ لیکن پڑھنے والوں کے دل میں یہ خواہش موجود رہتی ہے کہ ہل من مزید، ایسے اچھوتے قلم کار کی کوئی کہانی اور مل جائے۔ بھولی بسری کہانیوں کی تلاش کے دوران رفیق حسین کی ایک اور کہانی میرے ہاتھ لگی جو "نیا دور" کے خصوصی شمارے میں بھی شائع ہونے سے رہ گئی۔ افسانہ "حضت وہ تو نکل گئے" کا شگفتہ پیرایہ بیان رفیق حسین کے دوسرے تمام افسانوں سے یکسر مختلف ہے۔ یہ ایک طرف غیاث احمد گدی کے افسانے "بابا" تو دوسری طرف لاطینی امریکا کے حورخے ایڈورڈز (JORGE EDWARDS) کے افسانے WEIGHT REDUCING DIET کے موڈ سے مماثلت رکھتا ہے۔ یہ افسانہ بشیر ہندی کے مرتب کردہ مجموعے "میرا پسندیدہ افسانہ" (لاہور، سنہ اشاعت ندارد، مگر قیاساً ما قبل تقسیم) میں شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے کے لئے رفیق حسین کے اپنے خود نوشت

حالات بھی لکھے تھے جس میں اپنے پلاٹ کی جزئیات سے اپنی دل چسپی، اردو ادب کے مطالعے میں اپنی کم استطاعتی کے علاوہ اپنی بیٹی اور بہن کے طعنے پر (کہ اگر اردو لٹریچر آپ کو اتنا ہی کم مایہ نظر آتا ہے تو کچھ آپ ہی لکھ کر اس لٹریچر میں اضافہ کیجیے) لکھنا شروع کر دینے کے حادثے کا ذکر کیا ہے۔ اور یہ بھی لکھا ہے کہ "جانوروں سے انتہائی نفرت ہے۔ کبھی کوئی جانور خوشی سے گھر میں پالنے نہ دیا۔" اس جملے پر تعجب صرف انہیں ہی ہو سکتا ہے جو رفیق حسین کو جانوروں کا افسانہ نگار کہتے ہیں کہ گویا مرحوم کسی طے شدہ پروگرام کے تحت اس موضوع پر قلم اٹھا رہے تھے۔ اگر جانوروں کے بارے میں ان کا رویہ معروضیت کے بجائے جذباتیت کا ہوتا تو وہ ان کے بارے میں اتنے کامیاب افسانے نہ لکھ سکتے۔ کتوں کے بارے میں "کلوا" جیسا افسانہ کوئی خواجہ سگ پرست نہیں لکھ سکتا۔

اس خود نوشت سے یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ رفیق حسین بہت باشعور فن کار تھے۔ ایسے، نظرے خوش گزرے، قسم کے بھولے بھٹکے مسافر نہیں۔ اسی لئے ان کی تحریروں کی بازیافت اتنی اہم بن جاتی ہے۔ نامعلوم ان کی ابھی اور کتنی تحریریں ہیں، اردو افسانے کے ایک گم شدہ امکان کی طرح ہماری نظروں سے اوجھل ہیں۔ لکھنؤ سے ڈاکٹر نیر مسعود صاحب نے میرے نام ایک خط میں لکھا

رفیق حسین پر آپ کے مضمون کا شدید انتظار ہے۔ میری خود بھی ان پر لکھنے کی خواہش تھی۔ مجھے عظیم بیگ چغتائی اور رفیق حسین کے ساتھ ہونے والی ناانصافی کا شدید صدمہ ہے، رفیق حسین مجھے خواب کی طرح یاد ہیں۔ ان کی بھانجی (الطاف فاطمہ صاحبہ) کا مکان ہمارے مکان سے متصل اور ایک ہی احاطے میں تھا۔ وہ والد مرحوم سے ملنے آتے تھے۔ ایک افسوس ناک بات کا عام طور پر علم نہیں ہے۔ ایک دن وہ والد صاحب (مسعود حسین رضوی ادیب) کے پاس ایک ضخیم مجلد مسودہ لیکر آئے اور کہنے لگے کہ "آئینہ حیرت" کے افسانے تو میں نے قلم تیز کرنے کے لئے بطور مشق لکھے تھے۔ ان میں طرح طرح کی خامیاں ہیں۔ اب میں نے یہ افسانے بڑی محبت سے اور سمجھ بوجھ کر لکھے ہیں۔ والد صاحب نے ان افسانوں کو دیکھا تھا اور وہ کہتے تھے کہ واقعی ان کے سامنے "آئینہ حیرت" کے افسانوں کی کوئی حقیقت نہیں تھی۔ انہوں نے رفیق حسین کی وفات کے بعد اس مسودے کو تلاش بھی کرایا مگر اس کا کہیں پتا نہ چلا۔ رفیق حسین آشفتہ سر آدمی تھے، معلوم نہیں انہوں نے ان شاہکاروں کو کیا کر دیا۔"

اس آشفتہ سری نے رفیق حسین سے کمال کے افسانے لکھوائے اور افسوس ہم پر کہ نہیں معلوم ہم نے ان افسانوں کو کیا کر دیا۔ ان کی تمام تحریریں کبھی یک جا نہیں ہوئیں کہ ان کے فن کی کوئی مجموعی تصویر بن سکے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ یہ ساری منتشر تحریریں ایک ساتھ شائع ہوں اور رفیق حسین کے سارے افسانے پڑھنے والوں کی نظر میں آئیں کہ وہ اندازہ کر سکیں کہ اس انوکھے افسانہ نگار کے ہاں واقعی درخت بولتے ہیں اور چڑیاں گاتی ہیں۔ ہماری زبان پر اب یہ افتاد پڑی ہے کہ اس کے بولنے والوں کے حافظے سے پیڑوں اور چڑیوں کے نام محو ہوتے جا رہے ہیں اور ہم اب محض، ایک درخت "یا ایک پرندہ" کہہ دینے پر اکتفا کرتے ہیں۔ یہودی نژاد روسی افسانہ نگار ایزاک بابیل (ISAAC BABEL) پر لکھتے ہوئے لایونل ٹریلنگ نے مظاہر فطرت سے بے حسی کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ مشرقی یوروپ کے یہودیوں کی یدش (YIDDISH) لغت میں صرف دو پھولوں کے نام ہیں اور جنگل کی چڑیوں کے لئے کوئی نام نہیں۔ جس معاشرے میں پھولوں اور چڑیوں کے نام نہ ہوں مجھے اس سے ڈر لگتا

ہے کہ وہ معاشرہ نمو کرنا بھول جاتا ہے - اس میں لہلہانا اور پھیلنا ممکن نہیں رہتا - یہ معاشرہ GHETTO میں بند ہوجاتا ہے اور HOLOCAUST کو جنم دیتا ہے - ایسے میں رفیق حسین کے افسانے ہمارے حافظے کے شجر کو ہرا بھرا رکھنے کی قوت سے مالا مال نظر آتے ہیں کہ ان افسانوں میں تو بے زبانی بھی کلام کرتی ہے -

(۱۹۸۸-۱۹۸۹)

(سید) رفیق حسین جعفری

خودنوشت

۱۸۹۵ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوا۔ سات برس کی عمر میں والدہ کا انتقال ہوگیا۔ بچپن عجیب طوفانی حالت میں گذرا کبھی بہن کے پاس رہا، کبھی پھوپھی کے پاس، کبھی کسی اور عزیز کے پاس، والد کے دوسری شادی کرنے پر ذرا قرینے کی زندگی شروع ہوئی۔ اس عرصے میں تعلیم کا سلسلہ قطعی بگڑ چکا تھا جو کبھی سدھر نہ سکا۔ اسکول میں کبھی اچھا طالب علم نہ سمجھا گیا۔

۱۹۱۵ء میں جب ہم سب والد کے ساتھ اٹاوے میں تھے اور میں نویں درجے میں پڑھتا تھا۔ گھر سے بغیر اطلاع بھاگ کر بمبئی چلا گیا۔ چھ مہینے تک ڈھلائی کے ایک کارخانے میں مزدوری کی۔ دن بھر محنت کرتا اور رات کو پڑھتا۔ پھر انجینیری کے ایک انسٹی ٹیوٹ میں داخلے کے امتحان میں بیٹھا۔ کامیاب ہوا گھر پر اطلاع کی۔ وہاں سے خرچ آنے لگا اور باقاعدہ پڑھنے لگا۔ ۱۹۲۰ء میں انجینیری کا امتحان پاس کیا۔ جب سے اب تک ملازمت کا سلسلہ دھکے دے دے کر جاری ہے۔ اٹھارویں ملازمت ہے۔ سترہ نوکریوں کو استعفیٰ دے چکا ہوں۔ کسی جگہ ایسا نہیں ہوا کہ لوگ میرے کام سے خوش نہ ہوئے ہوں اور مجھے خوشی سے علیحدہ ہونے دیا ہو لیکن میری افتاد طبع ہی کچھ ایسی ہے کہ مستقل ملازمت نہیں کر سکتا۔ اس وقت بھی یکے بعد دیگرے تین نوٹس گورنمنٹ کو دے چکا ہوں۔ کہ میں اب یہاں کام نہیں کرنا چاہتا انتظام کر لیا جائے۔ مگر کوئی آدمی نہیں ملتا۔ اس لئے افسران چھوڑنے پر راضی نہیں۔

ملازمت کے سلسلے میں ۱۱ - ۱۲ برس ترائی کے جنگلوں میں رہنا پڑا۔ بحر ہند میں کبھی جہاز کی انجینیری کے سلسلے میں چکر لگائے ہیں اور اسی سلسلے میں حج کر چکا ہوں۔ لیکن مجھے دیکھ کر کوئی حشر تک حاجی نہیں کہہ سکتا۔ ٹکر اور آدھی آستین کی سفید قمیض شاید دس گیارہ برس کی عمر سے آج تک پہنتا ہوں۔

اردو بالکل نہیں لکھ سکتا۔ املا قطعی درست نہیں۔ میری لکھت میں خود نہیں پڑھ سکتا نہ کوئی اور، سوائے میری لڑکی۔ کے جس وقت طبیعت موزوں ہوتی ہے اور تصور کے نقشے قلم کے ذریعہ سے کاغذ پر اترنے کے لئے بیقرار ہوتے ہیں تو معمولی معمولی لفظوں کے ہجوں میں دو دو اور تین منٹ صرف ہو جاتے ہیں۔ اردو زبان کی گنتی کی چار پانچ کتابیں پڑھی ہوں گی۔ فارسی کبھی نہیں پڑھی۔ مگر بول سکتا ہوں اور چھوٹا موٹا مضمون تک لکھ لیتا ہوں۔ لکھی ہوئی فارسی کی ایک سطر نہیں پڑھ سکتا۔ انگریزی کتابیں بہت پڑھی ہیں، غالباً دو ہزار سے اوپر ناولیں اور قصے پڑھ چکا ہوں۔ حافظہ بہت خراب ہے۔ نہ صرف لوگوں کے نام ہی بھول جاتا ہوں بلکہ سب سے زیادہ دقت صورتیں پہچاننے میں ہوتی ہے۔ برسوں کے ساتھ رہے آدمی چھ مہینے کے واسطے الگ ہو جائیں اور پھر ان میں سے کوئی سامنے آجائے تو بنجابی رمالوں کی سی حرکتیں کرنے لگتا ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ لوگوں سے ملنے جلنے سے کتراتا ہوں۔ جانوروں سے انتہائی نفرت ہے۔ کبھی کوئی جانور موذی سے گھر میں پلنے نہ دیا۔

آپ جاننا چاہتے ہوں گے کہ میں نے اردو میں کیوں اور کب سے لکھنا شروع کیا۔ میری لڑکی اور چھوٹی بہن کو اردو ادبیات سے بہت ذوق ہے۔ چند سال ادھر کی بات ہے۔ ان لوگوں نے کسی رسالے کی

ایک کہانی کی بڑی تعریف کی اور بڑے شوق سے مجھے سنانا شروع کی۔ میں درمیان میں اٹھ کر چلا گیا۔ جس پر دونوں بہت خفا ہوئیں۔ میں نے کہا کہ بھئی چرخے اور کاٹن مل یا بیل گاڑی اور ریلوے ٹرین میں جو فرق ہے، وہی اردو اور انگریزی ادب میں ہے۔ میں کیا سنوں، مجھے تو کچھ انگریزی ہی میں مزا آتا ہے۔ انہوں نے اسے میری غلامانہ ذہنیت سے تعبیر کیا اور مادری زبان سے اس بے رخی پر بڑی شرم دلائی۔ یہ بھی کہا کہ اگر اردو لٹریچر آپ کو اتنا ہی کم مایہ نظر آتا ہے تو کچھ آپ ہی لکھ کر اس لٹریچر میں اضافہ کیجئے۔ چنانچہ میں نے ان دونوں کے اصرار سے لکھنا شروع کیا اور جلد ہی میرے افسانے اور مضامین پسند کیے جانے لگے۔ میں یہ تو نہیں کہہ سکتا کہ میری چیزیں فن کے اعتبار سے مکمل ہوتی ہیں، لیکن چونکہ فنون لطیفہ پر غائر نظر رکھتا ہوں۔ اس لئے آپ ان میں فن کی جھلکیاں ضرور دیکھ سکتے ہیں۔ زبان نہ جانتے ہوئے بھی لکھ لیتا ہوں۔ شاید یہ لکھنوی ہونے کا فیض ہے۔

انگریزی ناولوں اور افسانوں میں اگر ۵۰ فی صد عشق و محبت کا ذکر ہوتا ہے تو کم از کم ۲۵ فیصد اور مسائل پر بھی لکھا جاتا ہے۔ لیکن اردو میں دو سو فیصدی عشق و محبت ہوتا ہے گو اس طرف کچھ مستثنیات نظر آنے لگے ہیں۔ اس لئے میں نے طے کیا ہے کہ کبھی عشق و محبت پر کچھ نہ لکھوں گا۔ میں افسانہ لکھنے سے قبل اس کے پلاٹ اور تمام جزئیات کا اپنے تصور میں مکمل جائزہ لے لیتا ہوں "کلوا" میرا پہلا افسانہ، اسی نام کے ایک کتے کی کہانی ہے۔ اسے لکھنے سے قبل میں لکھنؤ کی ان تمام سڑکوں اور گلیوں میں گھوما تھا جہاں جہاں کلوا گیا۔ عیش باغ کراسنگ پر جس جگہ کلوا استاد بوچا کی لاش سونگھتا ہے۔ وہ جگہ اب تک میری نظروں کے سامنے ہے۔

مصنفین میں طالستائی مجھے سب سے زیادہ پسند ہے۔ زندگی سے الگ آرٹ کا کوئی تصور کم از کم میرے ذہن میں نہیں۔

(ماخوذ۔ میرا بہترین افسانہ۔ مرتبہ بشیر ہندی۔ لاہور۔ سنہ ندارد)

الطاف فاطمہ

خزاں کے رنگ

جب روشن اور منور چراغ گل ہو جاتے ہیں تو اندھیارے اپنے دیئے جلاتے ہیں - وقت کے طویل فاصلوں پر جھلملاتے دیپ کتنے گمراہ کن ہوتے ہیں وہ انسانوں کو اس کی راہیں بھلا دیتے ہیں پھر وہ کہیں کا کہیں جا نکلتا ہے اور جب ہم اپنے دریچے اور کواڑ بند کر لیتے ہیں تو تنہائی کتنی عجیب و غریب سرگوشیاں کرتی ہے کبھی کہتی ہے کہ بیٹھ کر خوب سارا روؤ اور کبھی ساری دنیا سے بے تعلق ہونے کی صلاح دیتی ہے -

اور بعض بعض تنہائیاں کتنی آباد اور معمور ہوتی ہیں - گزرے ہوئے کاروانوں اور وقت کی اجاڑی بستیوں سے معمور تنہائیاں بہت آباد اور پر رونق ہوتی ہیں -

اس وقت اس سرد اور کالی رات میں میں جس نے ساری کھڑکیاں اور دروازے بند کر کے ان پر پردے سرکا دیئے ہیں اور موٹے موٹے پردوں نے شیشوں میں سے جھانکتی ہوئی دنیا کو مجھ سے جدا کر دیا ہے اور اب میرے پاس تنہائی کے سوا کوئی نہیں ہے اور ایسے میں کتنی ہی بار یہ ہوا کہ وقت کی گذرگاہوں پر بکھر جانے والے سارے طویل فاصلے بند دروازوں میں سے در آئے ہیں - ایک طویل اور ہموار راستہ بن کر اور کبھی ہیکی ہیکی بھٹکی بھٹکی پگڈنڈیوں کی صورت میں - اور میں نے بغیر کسی زاد راہ کے ان پر بارہا سفر کیا ہے اور اب اس کالی اور سرد رات میں میں یہاں نہیں ہوں - میرے دائیں بائیں اور آگے پیچھے کچھ نہیں ہے - گرجا کی برجیوں، مسجد کے میناروں اور داہنی کھڑکی میں سے نظر آتی ہوئی گنگارام ہسپتال کی سرخ عمارت کی اوپری منزل یہ سب مجھ سے بہت دور ہو گئے ہیں - ماسوا ان سیاہ لبادوں میں لپٹے مبہوت درختوں کے اور ان کا کیا ہے یہ ہمیشہ اور ہر جگہ یوں ہی موجود رہیں گے - اب اندھیرے نے اپنے دیئے جلا لئے ہیں اور ان کی روشنی میں وہ سب دیکھ سکتی ہوں کہ جس کے متعلق میرا گمان ہے کہ کب کا گذر چکا ہے اور وقت کے پانیوں میں تحلیل ہو چکا ہے -

"ارے بھئی ایک شرارت ہو تو کہی جائے ۔ ایک مرتبہ کیا حرکت کی کہ مٹی کے تیل کے خالی کنستر میں ڈھیر سارے پٹاخے ڈال کر مین بھینس کی دم سے باندھ دیا اور اس میں دو تین انگارے ڈال دیئے پھر جو دھماکے ہوئے تو بھینس نے زنجیر تڑالی اور سارے احاطے میں بدحواس ہو کر دوڑنا شروع کر دیا ادھر اصطبل سے گھوڑی نے رسی تڑالی اور اس کے ساتھ ساتھ دوڑنا شروع کر دیا - اور ان کے پیچھے کتا بھونک بھونک کر دم دیئے دیتا تھا - یا اللہ کس مشکل سے سائیس ان کو قابو میں لایا اور وہ کنستر کھول کر پھینکا ہے - اتنی دھما چوکڑی ہوئی کہ ابا جنھیں کام کرتے وقت سوائے اپنے نقشوں، پیمائشوں اور ہندسوں کی اونچائی اور چوڑائیوں کے کسی بات کا ہوش نہ رہتا تھا باہر نکل آئے مگر کبھی ایک حرف نہ کہتے تھے ان کی شرارتوں پر -

دھیمی دھیمی اور مسکراتی ہوئی یہ آواز اب میرے کانوں میں گونج رہی ہے دیکھئے میں نے کہا تھا نا کہ اب میں وہاں نہیں ہوں جہاں مجھے ہونا چاہیئے بلکہ وہاں ہوں جہاں میں اب کبھی نہ ہوں گی -

ایسی ہی سرد اور کالی راتوں میں اماں کے ارد گرد دبک دبک کر لیٹے لیٹے ہم نے کتنی ہی کہانیاں سنیں۔ خرگوشوں، پریوں، بادشاہوں کی کہانیوں سے لے کر بابر شیواجی فلورنس نائٹینگیل اور غازی انور پاشا سے لے کر مس ہیلن کیلر تک کی کہانیاں مگر جو مزا ان کی ان باتوں میں آتا تھا ان کہانیوں میں کبھی نہ آیا۔ اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ اس آن اور آس لمحے وہ ہمارے پاس اور ہمارے درمیان نہ ہوتی تھیں بلکہ اپنے ابا کے ساتھ دور افتادہ نہری علاقوں اور گھنے جنگلوں کے ریسٹ ہاؤسوں اور سروے کوٹھیوں میں جا بجا نجا کرتی تھیں جن کے گرد تمام تمام رات بڑے بڑے الاؤ جلائے جاتے تھے ان شیروں کو پرے رکھنے کے لیے جو اندھیری راتوں میں نہر پر پانی پینے آتے تھے۔

اور سرد راتوں میں ایسے قصے جو بدن میں جھرجھری پیدا کر دیں کتنے دلچسپ ہوا کرتے ہیں۔ اور پھر ایسے ماحول اور فضا میں ان کے بھائی جان کی شرارتوں کے لاتناہی قصے وہ بیچ بیچ ہم سے بہت دور ہو جایا کرتی تھیں اور اب میں سوچتی ہوں کہ اگر اس وقت ہم کو یہ احساس ہو جاتا کہ اس آن وہ ہمارے پاس نہیں ہیں۔ بلکہ بڑے لمبے اور بعید فاصلوں پر سفر کر رہی ہیں تو کتنی تنہائی اور بے کسی کا احساس ہوتا۔ چنانچہ وہ آواز دور کہیں سے آتی رہتی اور ہم سنتے ہوتے۔

اور پھر جب انہوں نے ایک مرتبہ سرنگیں اڑانے اور بلاسٹنگ کے لیے آئے ہوئے ڈائنامائٹ کا ایک فلیتہ نہ جانے کس طرح حاصل کر لیا تھا۔ تب تو بیچ بیچ آفت ہی آ گئی تھی۔ پتھر کی ایک خالی بوتل میں بارود بھر کر ڈائنامائٹ کا فلیتہ اس میں لگا کر دور کہیں دبا آئے اور دور تک ایک رسی لا کر اس میں آگ لگا دی اور پھر جو دھماکہ ہوا تو سارا جنگل اور دور دور کا علاقہ دہل گیا۔ ابا سوتے سے اٹھ بیٹھے غضب ہو گیا۔ یہ ڈائنامائٹ کس کے ہاتھ لگ گیا ہو نہ ہو یہ رفیق کی کارستانی ہے اور پھر بھی انہوں نے اپنے لاڈلے بیٹے کو کہا تو صرف اتنا کہا۔

"تم، دفتری اور سرکاری چیزوں کو کبھی ہاتھ نہ لگاؤ گے۔ کیا تم چاہتے ہو کہ تمہارے باپ کا نام ان لوگوں میں لیا جائے جو سرکاری چیزوں کے استعمال کو جائز سمجھتے ہیں۔"

البتہ دفتری کی اور اوورسیروں کی شامت آئی تھی اور ان کو تنبیہہ کر دی گئی تھی کہ منے میاں اس حصے کے قریب بھی قدم نہ رکھنے پائیں جس حصے میں دفتر تھے۔

ایک دفعہ یہی دھن لگ گئی کہ گھر میں جتنے جانور ہیں سب کا ٹمپریچر لیا جائے اب تم جانو کہ بھینس سے لیکر مرغی اور چکوروں کا ٹمپریچر لے ڈالا۔ چکور کی حرارت سب سے زیادہ نکلی تھرمامیٹر ٹوٹ گیا اور درجہ حرارت آخر تک پہونچ چکا تھا۔

ایک دفعہ ہم سب عید کرنے ننا کے گھر لکھنؤ گئے۔ چاند رات کو یہ خیال آ گیا کل سب لوگ تو کپڑے بدلیں گے اور مرغیاں یوں ہی سفید سفید پرلئے گھومیں گی چپکے چپکے ننا کے سارے رنگ گھول ڈالے اور اندھیرے میں نہ جانے کب تک کیا کرتے رہے۔

گلابی، سفید، ہری اور نیلی پیلی مرغیاں عید کے رنگین لباس میں ڈربے سے نکلی چلی آ رہی تھیں۔ اور دل کے لستے بڑے کہ جتنی عیدی اور جیب خرچ ملتا سب دوسرے دن ختم۔ ادھر سے ایک نوکر نے سلام کیا۔

"منے میاں سلام۔" ادھر انہوں نے روپیہ تھما دیا۔

ادھر سے دوسرے نے کہا رفیق بھیا سلام اور انہوں نے ایک روپیہ حوالے کیا۔

اور اس دن کی تو نوکر تمنا کیا کرتے تھے کہ چھوٹے صاحب کسی کو ڈانٹ دیں یا جھوک دیں ذرا دیر میں معافی مع انعام اس تک پہونچ جاتی تھی۔

"اللہ خسا اماں اب تو تم خفا نہیں وہ جیبیں اس کے آگے خالی کر دیتے۔"

اپنے پیسے بانٹ بونٹ ہمارے پیسے جھولیتے۔ کبھی خوشامدوں سے اور کبھی چوٹیا گھسیٹ کر اور ڈرا دھمکا کر۔

بھئی واہ آپ کیوں دے دیا کرتی تھیں اپنے پیسے انکو۔ ہمارا دل کڑھ جاتا۔ یہ بھی کوئی بات ہوئی کہ ہماری اماں سے سارے پیسے ٹھگ لیا کرتے تھے۔

پھر وہ ایک گہری سانس لے کر کہتیں۔ "تم کو نہیں معلوم بیٹے جن بچوں کی مائیں نہیں ہوتیں وہ ایک دوسرے کا دکھ نہیں دیکھ سکتے۔ خصوصاً بہنیں تو بھائیوں کی مائیں بن جایا کرتی ہیں۔ چاہے چھوٹی ہوں یا بڑی۔" بس چھوٹی باجی اور میں دونوں اپنا سارا جیب خرچ باری باری ان کو دے دیا کرتے۔

اماں کی ان ساری جیتی جاگتی کہانیوں کا مرکز ان کے بھائی جان تھے۔ وہ دو بھائیوں اور تین بہنوں کی سب سے چھوٹی بہن تھیں لیکن ان کی یادوں کے سارے چراغ ان کے بھائی جان کی ذات کے گرد فروزاں تھے۔ اور ان کہانیوں نے ان کے بھائی جان کو ہمارے ذہنوں میں ایک عجیب و غریب مقام دے دیا۔ جیسے وہ رابن ہڈ ہوں جیسے وہ حاتم طائی ہوں یا پھر ماسٹر صاحب کی سنائی کہانی کے تاج الملوک ہوں۔

کچھ ایسے ہی دنوں کی دوپہر تھی۔ امرود کے درختوں پر امرود پک رہے تھے اور ہزارہ نارنگی کی باڑھ میں نارنجی نارنجی انگارے سے دہک رہے تھے دسمبر کی مری مری دھوپ میں ماسٹر صاحب کے کمرے کے آگے والی کھپریل میں ہم سب ٹین کی کرسیوں اور چارپائی پر بیٹھے اپنی اپنی مشقت میں مبتلا تھے۔ میں ماسٹر صاحب کی دی ہوئی غلطی کو پچاس بار لکھنے کے بجائے ان کے نام محمد سلیم انصاری کے انتہائی پیچیدہ لیکن بے حد خوبصورت دستخطوں کے پیچ و خم میں گم تھی۔ کتنی حسرت تھی مجھے کہ ان دستخطوں کی نقل کرنا آجائے تاکہ اپنے غلط سلط سوالوں پر یہ دستخط ثبت کرکے ان کو دھندلا سکوں کہ کام تو میں دکھا چکی تھی اپنے دستخط دیکھ لیجئے۔

یکایک ماسٹر صاحب نے چونک کر کہا

"ارے یہ کون؟"

ہیں! ہم سب نے سر اٹھا کر اس بے حد گورے لمبے بالوں والے شخص کو دیکھا جس کی آنکھیں بڑی اور شاید شربتی تھیں۔

"کون صاحب ہیں یہ" ماسٹر صاحب نے کہا اور خود ہی بولے "کوئی فوریز ہے شاید" "ماسٹر صاحب کیا کوئی انگریز ہے۔" ہم میں سے اکثر نے سوال کیا۔

یکایک وہ نیا آدمی مڑا اور ہمارے گھر میں گھس گیا۔

یہ تو بھئی عجیب بات ہوئی ہم ماسٹر صاحب کی اجازت لئے بغیر کتابیں چھوڑ چھاڑ خود بھی اندر گھس گئے تو یوں کہ ان دنوں ہماری اماں بیمار تھیں اور پتہ نہیں یہ کون ہے جو اندر چلا گیا۔

ہم اندر گئے تو وہ شخص ہماری اماں کو گلے سے لگائے ہوئے تھا اور اس کی آنکھوں سے آنسو بہہ

رہے تھے۔

"ارے یہ اتنا لمبا اور اجنبی انسان بھلا کیوں رو رہا ہے؟"

"یہ تمہارے ماموں جان ہیں۔" اماں نے ہمیں بتایا۔

ہاں انہیں ایسا ہی ہونا چاہیئے۔ اس لئے کہ ہم ان کے متعلق بہت کچھ سن چکے تھے، ہر روز ہی سنتے رہتے تھے لیکن اتنے دلچسپ پیرائے میں کہ کبھی اکتاہٹ نہ ہوتی بلکہ دلچسپی بڑھتی جا رہی تھی۔

تو یہ تھی پہلی مرتبہ جب میں نے اپنے ہوش میں ان کو دیکھا۔ وہ بھی اپنے ابا خان بہادر سید جعفر حسین اور بڑے بھائی کی طرح انجینئر تھے اور جگہ جگہ پھرتے رہتے تھے اور اپنے باپ اور بھائی سے فقط ایک بات میں مختلف تھے کہ وہ گھڑی گھڑی نوکریاں چھوڑتے اور نوکری ان کو گھڑی گھڑی مل جاتی تھی۔ اور جہاں تک میری یاد کا تعلق ہے ان کے باپ یا کسی بہن کو ان کی اس حرکت پر اعتراض بھی نہ تھا۔ میں نے بارہا غور کیا جب کبھی ان کے ابا ماموں جان کا نام لیا کرتے تو فخر سے ان کی آنکھیں چمکنے لگتی تھیں۔

ایک مرتبہ جب انہوں نے کسی غیر ملکی انجینئر کو کئی طمانچے مارنے کے بعد نوکری چھوڑی تھی تو میری اماں نے اپنے بھائی کو حق بجانب ٹھیرایا تھا اور انہوں نے کہا تھا اور کیا ایسی بات پر غصہ تو آنا ہی تھا۔ میرا بھائی حق پرست ہے۔ اسے جھوٹ سے نفرت ہے اور وہ حق پر ہو تو دنیا کی کوئی طاقت اس کو اپنے سامنے نہیں جھکا سکتی ہے۔ اور پھر شروع ہوگئے ان کے قصے۔

ایک مرتبہ کھچڑی کھا رہے تھے۔ منجھلی اماں (سوتیلی والدہ) سے کہا گھی کم ہے۔ تھوڑا گھی اور دلوا دیجئے۔

انہوں نے کہا بس یہی کھالو گھی نہیں ہے۔ کون سے تمہارے باوا نے کپے رکھ دیئے ہیں لاکر۔

بس چپکے سے اٹھے گودام میں گئے چھینکے پر گھی کی مٹکی رکھی تھی ایک چھڑی مار کر اس کے پیندے میں چھید کر دیا اور جب گھی بہہ نکلا تو پلیٹ اس کے نیچے لگا دی اور آرام سے باہر آگئے۔

گھر ایک طوفان بچ گیا جب منجھلی اماں نے ڈانٹا کہ سارا گھی بہا دیا تو نہایت سکون سے جواب دیا۔ گھی کہاں سے آگیا آپ تو کہہ رہی تھیں گھی نہیں ہے۔

اور اسی طرح ایک مرتبہ ٹوٹی جوتی پہنے پھر رہے تھے جب منجھلی اماں سے کہتے وہ کہہ دیتیں میرے پاس نہیں ہیں پیسے۔ چنانچہ ایک رات گھر بھر کی جوتیاں جمع کرکے نہر میں ڈال آئے۔

چنانچہ دوسرے دن گھر بھر کی جوتیوں کے ساتھ ان کی بھی نئی جوتی آگئی۔ جب ابا سے شکایت کی گئی تو انہوں نے کہا ارے صاحب تم کو جو کچھ بھی کرنا ہوا کرے رفیق سے صاف ہاں نہیں میں کہہ دیا کرو غلط بیانی مت کیا کرو۔

مگر منجھلی اماں تو پھر منجھلی اماں ٹھیریں۔ کچھ نہ کچھ حرکت کرتی رہتی تھیں۔ ایک بات میاں بھائی نے (بڑے بھائی) ہم کو گلے لگا لگا کر سمجھا دی تھی۔ دیکھو تم لوگوں کو جو تکلیف یا کمی ہو مجھ سے کہنا۔ ابا سے کبھی منجھلی اماں کی شکایت نہ کرنا۔ میں جانتا ہوں کہ وہ تم سے ہم سے کتنی محبت کرتے ہیں پھر عمر بھر منجھلی اماں کی شکل نہ دیکھیں گے اور یوں ہمارے خاندان کی کتنی بے عزتی ہوگی۔ چنانچہ جب وہ آتے تھے اپنی ملازمت پر سے تو ہم سب اپنی ضرورت ان ہی سے بیان کرتے تھے۔

پھر یہ کہتے کہتے میری اماں کی آنکھیں پرنم ہو جاتیں۔ "ارے میاں بھائی تو ہمارے ماں رہو، اب جاکر

لاپروا ہوگئے ہیں - ورنہ جب تک ہم لوگ اپنے گھر کے نہ ہوئے، ہمارے لئے سر پر بنے رہے - چنانچہ میاں بھائی کی یہی نصیحت تھی جو بھائی جان نے دل سے لگا کر رکھی - اور ایک مرتبہ جو بجھلی اماں کی زیادتیوں سے نہیں بلکہ فقط ایک طعنے سے اتنے تو لا پتہ ہوگئے - مگر گستاخی کی اور نہ کبھی ابا سے شکایت کی -

تو چنانچہ ان کے بھائی بمبئی بھاگ لئے تھے اور یہ ایک روایت تھی ان کے خاندان کی کہ جہاں کسی نے نکمے پن یا مفت کھانے کا طعنہ دیا اور صاحبزادے نو دو گیارہ اور اس پر ہماری اماں کو فخر تھا میر محسن علی شاہ کی اولاد بڑی غیرت دار تھی چنانچہ ان کے باپ اور دونوں بھائیوں کے علاوہ خاندان کے متعدد افراد گھر سے بھاگ جاتے تھے اور انجینئر بن کر گھر میں قدم رکھتے تھے - چنانچہ بھائی جان بھی بمبئی بھاگے - جب تک ابا کو ان کا پتہ نشان ملے ملے ہر دکھ جھیل لیا اور ان دکھوں کی تفصیل سناتے سناتے میری اماں ہر بار رو پڑتی تھیں - اور مجھے آج تک اس بات کی حیرت ہے کہ بمبئی میں رہ کر جو دکھ ان کے بھائی نے جھیلے اس کی جزئیاتی تفصیل ان کو کس طرح اور کیوں یاد رہی - اور جب ابا کو ان کا پتہ لگا اور باقاعدہ فیس اور خرچ بھیجنا شروع کر دیا جب بھی تو ان کی مشقت اور محنت کم نہ ہوئی اس لئے کہ ان کا وہ جیب خرچ ان کے لئے تو کافی ہو سکتا تھا مگر ان کے دوست خان صاحب اور ان کے دو چھوٹے بھائیوں کی پوری تو نہ ڈال سکتا تھا جو پشاور سے اس لئے بھاگ آئے تھے کہ سوتیلی ماں کے مظالم ان کی برداشت سے باہر ہوگئے تھے - چنانچہ چار آدمیوں کا خرچ یوں پورا ہوتا کہ شام کو وہ اور خان صاحب ایک سائیکل مرمت کرنے والے کی دکان پر کام کرتے اور ایک دکان کے حساب کتاب کی پڑتال کیا کرتے ...... اور یوں ان سب کی تعلیم پوری ہوئی - اور اگر کبھی کوئی اس بات کا ذکر کر دے تو بہت رنجیدہ ہوتے ہیں کہ یہ بھی کوئی ذکر کرنے کی بات ہے - بھلا میں نے کیا کر دیا وہ تو میرا فرض تھا -

اور اس قسم کے بہت سے فرائض وہ اپنے ذمے لے لیا کرتے تھے - انگریز صاحب علاقہ کی بیوی بد دماغ تھی جب اس کے سر میں درد ہوتا حکم دے دیتی کہ کوئی جوتا پہن کر ادھر سے نہ گزرے کنویں سے پانی نہ بھرے - بچارے غریب قلی، ٹرالی مین اور مزدور پانی سے پریشان رہتے - ان ہی دنوں یہ نئے نئے انجینئر ہو کر وہاں گئے تھے - انہوں نے جو اس کا یہ نادر شاہی حکم سنا تو کھڑاویں پہن اس کے برآمدے میں پہونچ گئے اور ٹہلنا شروع کیا وہ چیختی ہوئی نکلی "جعفری تم کو کیا ہوا ہے - خدا کے واسطے - میں مر جاؤں گی -"

اور رفیق حسین جعفری نے بڑے سکون سے جواب دیا "تم ہی نے تو جوتا پہن کر آنے کی ممانعت کی ہے اب کیا میں ننگے پیر آتا - کھڑاویں پہن کر آگیا -" وہ ہنسی اور اندر چلی گئی - اس دن سے پھر کسی کو پانی کی تکلیف نہ ہوئی اس کے سر میں درد ہوتا اور قلی اور مزدور مزے سے پانی بھر بھر کے لے جاتے -

جن دنوں قمر باجی ہمارے یہاں آئی ہوئی ہوتیں تو پھر ہم لوگ اماں کے پاس نہیں لیٹ سکتے تھے وہ ہمیں ایک ایک گھڑکی دیتی تھیں چلو ہٹو اپنے پلنگ پر لیٹو میں لیٹوں گی اپنی پھوپی جان کے پاس، پھر ان کے بھائی کی سب سے لاڈلی اولاد ان کے پاس گھس کر چٹ کر لیٹ جاتیں - قمر باجی کی سب سے پہلی فرمائش یہی ہوتی - اللہ پھوپی جان اپنے بچپن کی باتیں سنایئے پھر وہ جھانسی، کالپی، نرورا، بھوپال اور نہ جانے کہاں کہاں کے نہری علاقوں کی دلچسپ باتیں اور واردا تیں سناتے سناتے آجاتیں "بھائی جان" کی باتوں پر - دسمبر کی ایک کالی، اور ٹھٹھرتی رات میں ایسے ہی قصے سناتے سناتے ان کی باتیں کرتے کرتے

ں نے ماموں جان کی پہلی شادی کا قصہ سنایا تھا اور اس کی ابتدا اس فقرے سے ہوئی تھی -
"میرے بھائیوں نے کبھی ابا کے آگے سر اٹھا کر اور نہ کبھی سامنے بیٹھ کر بات کی - ان کا ہر حکم
ی لکیر ہوتا تھا - اب یہی دیکھو کہ بمبئی میں بھائی جان تھے اور میری شادی ہونے والی تھی - بڑی کوٹھی
رات بن رہی تھی - میاں بھائی اور بھابی جان آچکے تھے اور ابا مجھلے بھائی (اپنے بھتیجے) کے پاس بنارس
ہوئے تھے کہ ایک صبح ہمیں تار ملا کہ دلہن کو لیکر پہونچ رہے ہیں - اب سارا گھر اس معمے کو سلجھانے
معروف تھا کیسی دلہن، کس کی دلہن - آخر میاں بھائی نے بڑے اطمینان سے کہا کچھ - نہیں معلوم ہوتا
بنارس میں سائرہ عابدہ کو دیکھ کر ان کی شادیوں کا خیال آگیا ہوگا - معلوم ہوتا ہے رفیق کا نکاح کر دیا
یہی ہوا تھا کہ دوسرے مرحوم بھتیجے کی لڑکی کو دیکھ بھتیجے سے سوال کیا ارے میاں صادق حسین تم نے
ہ کی شادی نہیں کی - انہوں نے جواب دیا بچا کوئی مناسب رشتہ ملے تو کروں - یہ سن کر چپ چاپ
ر چلے گئے - بیٹے کو بمبئی تار دیا فوراً پہونچو - وہ وہاں سے حیران پریشان پہونچے کہ نہ جانے ابا بنارس جاکر
ر تو نہیں ہوگئے - وہاں قاضی تیار بیٹھا تھا - چنانچہ نکاح ہوگیا) چنانچہ اسی قیاس پر میاں بھائی نے فوراً
ہ داروں کی فہرست تیار کرواکر مار امار بلاوے تقسیم کروا دیے - ولیمے کے لئے فوراً جاکر ننا کو لے آئے -
اللہ بندے کو بلا کر ولیمے کا کھانا تیار کرنے کا آرڈر دے دیا - دولہا دلہن کے لئے سہرے اور پھول لے
سٹیشن پہونچ لیے - گھر کے باقی لوگ ابھی تک شش و پنج میں مبتلا تھے کہ دیکھا ابا بیٹے بہو کے ساتھ چلے
ہے ہیں - غرض ولیمہ اسی کروفر سے ہوا جیسا باقاعدہ شادی ہونے پر ہوتا -

اب یہ تو سنی سنائی باتیں تھیں - میں نے ماموں جان کو کم ہی کم دیکھا تھا - وہ آتے تو سب بچوں
دیوانہ بنا دیتے - لوگ تو یہی کہتے تھے مگر وہ تو فقط اتنا کرتے تھے کہ سگریٹ کی پنیوں کے کپ بناتے تھے
ہم سے کہتے جاؤ گیلی مٹی لے کر آؤ پھر ان کپوں کی پیندیوں پر لگا کر نہ جانے کیوں کر اچھالتے کہ سیدھی
ت میں جا چپکتی ہم ان کی دیکھا دیکھی اچھالتے تو مٹی چھت سے جا لگتی کپ نیچے گر جاتا -

پھر اماں فریاد کرتیں ابھائی دیکھو تو ساری چھت کا ناس ہوا جارہا ہے اور جب ہم یہاں آرہے تھے
ہمارے گھر کی چھت سے متعدد کپ چپکے ہوئے الٹے لٹک رہے تھے اور ماموں جان کے انتقال کو دو برس
چکے تھے - اماں سفیدی کرنے والوں کو منع کر دیتی تھیں کہ چھت کو نہ چھیڑیں -

وہ چھت سے چپکے ان کپوں کو دیکھتیں اور پھر ان کے افسانوں کا مجموعہ آئینہ - حیرت پڑھنے لگتیں
ھتے پڑھتے کتنی ہی بار اپنے آنسو سفید ڈوپٹے کے آنچل میں جذب کر لیا کرتیں -

میں دل میں کڑھ سا جاتی - وہی ماموں جان جو بچپن میں اپنے پیسے بانٹ کر ان کے پیسے لے لیا
تے تھے اب ان کے افسانے ان کو اتنا رلا رہے ہیں -

وہ افسانے بھی تو ہمارے لئے ایک مصیبت تھے جس دن وہ اپنے ہاتھ میں نہ لکھتہ سی لکھائی میں
ے کاغذ اٹھائے داخل ہوتے ہم سمجھ جاتے کہ آج چپ شاہ کا روزہ رکھنا ہے -

دونوں بہن بھائی افسانے سننے اور سنانے کے عمل کو عبادت کا سا درجہ دیتے - اماں فوراً پان
روتے اور سلائی بتائی سے فارغ ہو کر اشاروں میں ہم کو ادھر ادھر ہو جانے کا حکم دیتیں اور دوپٹہ ٹھیک
ے اوڑھ کر بیٹھ جاتیں پھر وہ ایک ایک لفظ سناتیں کہیں کہیں رک کر تبادلہ خیال ہوتا کوئی لفظ کاٹا جاتا
ر کوئی لکھا جاتا - اس دن گھر میں کوا بھی نہ بول پاتا فوراً اڑا دیا جاتا -

اور مجھے یاد ہے کہ جس دن وہ اپنا افسانہ آمنہ حیرت لکھ کر لائے تھے اس دن ممانی جان بھی ان کے ساتھ تھیں - چائے کا دور چلنے کے بعد مخصوص خاموشی طاری کروائی گئی تھی اس دن ان پر عجب عالم طاری تھا۔

اور میرے کانوں میں آج بھی وہ بھرائی ہوئی گونجیلی اور گھمبیر آواز گونج رہی ہے -

سن شیلا سن فردوس بانو سن اے عبدالحلیم سن

"الک الک الک -"

یہاں پر آکر ان کی آواز ٹوٹ گئی تھی وہ رو رہے تھے - اماں کی آنکھیں بھیگ رہی تھیں اور ممانی جان پر ایک سناٹے کا عالم طاری تھا۔

وہ جب کبھی کہیں باہر سے آتے تو گھر میں گھستے ہی بی کو (میری بڑی بہن) آواز دیتے "آمنہ" - ان کو تصویریں بناتے پینٹنگ کرتے دیکھ کر خود بھی مگن ہو جاتے - پھر وہ ان کو طرح طرح کے شعر سناتیں - اور وہ فرمائش کرتے "آمنہ اس شعر کو مصور کرو تو جانیں -" پھر وہ اس شعر کو تصویر کے قالب میں ڈھالنے میں جٹ جاتیں - ایک مرتبہ انہوں نے بی کو شیشے پر اپنے ہاتھ سے کی ہوئی پینٹنگ بھی دی تھی - میرے ذہن میں آج بھی شیشے اور رنگوں میں مقید وہ گلاب کا گچھا اور اس پر بیٹھی ہوئی تتلی محفوظ ہے اس لئے کہ وہ بہت زندہ گلاب تھے اور تتلی کے پر ہلتے محسوس ہوتے تھے - اس دن مجھے ان کے متعلق اماں کے کہے ہوئے سارے فقرے جملوں اور فقروں کا یقین ہو گیا تھا - میں نے ان کو خاندان کی دو ہی لڑکیوں سے اس قدر ٹوٹ کر محبت کرتے دیکھا تھا ایک اپنی بہن سے اور دوسری ان کی اپنی بیٹی سے - دونوں بیٹیوں سے زیادہ وہ انہیں پیاری تھیں - ان کی افسانہ نگاری میں قمر باجی ایک سکریٹری کی حیثیت سے شریک تھیں - وہ بڑی خوش خط اور کل ہستی تھیں - اور وہ ان دونوں سے برابر والوں کی طرح ہنسی مذاق کرتے تھے ان تینوں میں اور ہماری اماں میں ایک زبردست JOKE سٹے کے نام سے چلتا تھا - یعنی کسی حد سے زیادہ غلط اور لایعنی بات کو حقیقت کے اس پیرائے میں بیان کرو کہ یقین کرتے ہی بنے پھر دیکھا یہ جاتا تھا کہ اس ہفتے میں کس نے کامیاب ترین سٹے دیئے - جب ایک سٹہ پکڑ لیا جاتا تھا تو سٹہ دینے والے پر ۱۰ واجب ہو جاتے تھے -

بی کی شادی کے بعد وہ ہمارے گھر آئے - آنگن میں کھڑے ہو کر ادھر ادھر دیکھا - اماں کی طرف شکایتاً دیکھ کر بولے تھے - ایک کام کی لڑکی تھی وہ بھی نکال دی - پھر غصے سے پیر پٹخے اور باہر گئے - پھر وہ مہینوں ہمارے گھر نہ آئے - مگر پھر ان کا ایک افسانہ ان کو لے آیا - اس لئے کہ افسانہ لکھ کر وہ اپنی بہن کو سنانا ضروری خیال کرتے تھے -

ایک مرتبہ اپنا افسانہ سنا کر بولے تھے - "بہن میں چاہتا ہوں کہ مسعود صاحب کو اپنا افسانہ سناؤں - مگر میرا ان کا تعارف نہیں -"

"تعارف یہ کروا دے گی -" اماں نے میری طرف اشارہ کیا -

"یہ کیا کروائے گی -" انہوں نے مجھے سر سے پیر تک دیکھا اور ویسے ہی بیٹھے رہے -

"کروا دے گی - اس کی اور ان کی بہت بنتی ہے -"

"ارے بھئی کیا باتیں کرتے ہیں وہ تم سے ؟" انہوں نے پوچھا -

میں چپ بیٹھی رہی - مجھے آج بھی خیال نہیں کہ ہم کیا باتیں کرتے تھے اور ماموں جان کا جواب دینا میں نے یوں ضروری نہیں سمجھا تھا کہ وہ مجھے گودی کہا کرتے تھے اور اماں سے کہتے تھے کہ یہ تمہاری لڑکی نہایت چلبلی اور سڑن ہے -

اس قصہ سے راستے میں انہوں نے کئی بار پوچھا تھا -

"بھئی مسعود صاحب سے تمہاری کیا باتیں ہوتی ہیں - "

اب میں کیا جواب دیتی میں تو یہ سوچ چلی جا رہی تھی کہ آخر میں ان سے لے کر جا کر انہیں کیوں ملواؤں - مجھے یہ تک نہ معلوم تھا کہ افسانہ ہوتی کیا چیز ہے اور اچھا اگر لے جاؤں تو جا کر کیا کہوں گی - "خالو جان میرے ماموں جان ہیں - "

یا یوں کہوں یہ سید رفیق حسین جعفری ہیں اور یہ سید مسعود حسن رضوی - مگر بڑوں کے نام ان کے منہ پر لینا تو عجیب سی حرکت ہے -

اب یہ یاد نہیں کہ میں نے ان دونوں کو کیوں کر ملوایا تھا - بہر حال اتنا یاد ہے کہ میں ان کو مسعود صاحب اور سید علی عباس حسینی کے پاس بٹھا کر سرپٹ بھاگ آئی تھی -

ماموں جان بڑے نازک مزاج ، نفاست پسند اور غصیلے بھی تھے اور بیچ بیچ رحم دل بھی تھے - مجھے ان کے غصے اور رحم دلی کے دو واقعے یاد ہیں -

ایک دفعہ کوئی دس بجے رات کو رو ہانسے چلے آ رہے ہیں - اور ساتھ ایک مریل سا آدمی ٹوکرا سر پر لئے - آتے ہی اماں کی خوشامد کرنے لگے - "اے بہن انکار نہ کرنا - دس بجے رات کو سردی میں یہ ترکاری بیچتا پھر رہا ہے اے بہن بچوں کو کیا منہ دکھائے گا تم اس کی ترکاری خرید لو - گھر لے جاؤں گا تو بیگم ناراض ہوں گی - " (وہ ان دنوں حسب عادت ملازمت چھوڑے ہوئے تھے) چنانچہ یہ ہوا کہ اس کے ٹوکرے کی وہ ساری سوکھی سڑی سبزی اماں نے خریدی -

اور غصے کا عجیب و غریب رنگ وہ تھا جب ڈاکٹر چھیلالال ہمارے لئے میرٹھ سے تلوں کی سفید سفید مٹھیاں اور ایسی ہی ایک اور عجیب سی چیز لائے تھے - اب جناب وہ کچے تلوں کی مٹھائیاں بیٹھے کھا رہے ہیں اور برے برے منہ بنا رہے ہیں - اماں نے کہا اے بھائی نہ کھاؤ -

"کیسے نہ کھاؤں - "جھلا کر بولے "وہ لایا جو ہے - "

"تو بھائی فرض ہے کوئی یہ کھانا - "

اور بھی زیادہ غصے سے بولے "جب وہ اتنا بدمذاق ہے اور اس چاؤ سے بھیجی ہیں - تو میں بھی انتقاماً کھا رہا ہوں - "

کہکشاں کے ان دودھیا راستوں پر چل کر میں نے ابھی ابھی یادوں کے انبار اور خزینے پائے ہیں - لیکن اب میرا خیال ہے کہ میں ان کو مزید نہ چھیڑوں ، یہ انسان کو چوندھیا دیتے ہیں - اور اس پر یورش کر دیتے ہیں - کاش کوئی یادوں کے دفینوں پر پرانے وقتوں کی طرح آٹے کے سانپ بٹھا دیا کرے جو دور دور سے چل کر آنے والوں کو انہیں چھیڑنے ہی نہ دے - ورنہ یوں بھی تو ہو سکتا ہے کہ فاصلے اپنی سیڑھیاں کھینچ لیں اور وقت اپنی پگڈنڈیوں کو سمیٹ لے اور یوں بھی ہو سکتا ہے کہ انسان لوٹ کر وہاں نہ پہونچے جہاں ، وہ ہے -

اب مجھے جلدی ہے اور مہلت سی محسوس ہو رہی ہے۔ تنہائی میرا ساتھ چھوڑ رہی ہے اور مجھے اپنا رجلد جلد طے کرنا ہے۔ جستیں اور چھلانگیں لگا کر۔ ورنہ وقت ساتھ چھوڑتا جائے گا۔ اور باتیں بڑھتی ہیں گی۔

دو ماہ ہو گئے اور ہم گھر میں ایک بوڑھی خاتون (جن کو اماں جانی کہا کرتی تھیں) کے ساتھ اکیلے بیٹے رہے تھے۔ آٹھویں دسویں دن اماں آجاتیں، نہا دھو کر تھوڑی دیر ٹھہر کر واپس چلی جاتیں۔

ایک دن ہم نے ان کو رو کا تو ان کی آنکھوں سے آنسو بہنے لگے۔ "مجھے نہ روکو مجھے وہ صورت پھر نظر نہ آئے گی۔ آجاؤں گی کچھ دن بعد۔ وہ پھر چلی گئیں۔"

ماموں جان کو کینسر ہو گیا تھا۔ ان کی بیوی، بیٹی اور بہن نے ان کے نازک و عجیب و غریب مزاج کے مطابق ان کی تیمار داری کی تھی۔

مطالبہ یہی کہ "بیماری کا ذکر نہ ہو۔"

کوئی خیریت ان کے منہ پر نہ پوچھے۔

گھر اسی طرح صاف ستھرا رہے، اس کے روز مرہ میں فرق نہ آئے، اور کچھ نہیں تو تم سب میرے سامنے تاش کھیلتے رہو ادھر ادھر کی باتیں کرو۔ کچھ نہیں تو تیرے میرے قصے ہی کرو۔ کبھی کبھی ہم بھی وہاں جاتے اور ان کے پاس بیٹھ کر باتیں کیا کرتے۔ انہوں نے شیو کرنا چھوڑ دیا تھا۔ چھوٹی چھوٹی سی سنہری ڈاڑھی میں وہ اور بھی خوبصورت نظر آنے لگے تھے۔ ان کی پیشانی اتنی روشن ہو گئی تھی اور ایسی جھمکتی تھی کہ دیکھ کر اچھا لگتا تھا۔

اب وہ بچوں سے یہ فرمائش نہیں کرتے تھے "بھئی ہماری ٹانگوں میں نہ آنا نہیں تو پھر ہم گلا گھونٹ دیں گے" (جب وہ لمبے لمبے قدم ڈال کر چلتے تو بچے ان کی ٹانگوں میں آجاتے تھے اور وہ سخت جھنجھلاتے تھے) پر اب تو وہ چپ چاپ لیٹے سڑک سے آنے والی آوازوں کو سنا کرتے۔ سرفراز پریس کی مشین کے ساتھ ساتھ ان کا دماغ کام کرتا۔ اور سو تا جاگتا۔ ذرا مشین میں خرابی آئی اور وہ چونکے۔

مشین بگڑ گئی، پھر کہتے اس پریس کی آواز غنیمت ہے۔ ورنہ مشین کے بغیر لمبے دن کیسے گزارتا۔

ڈاکٹر اور اوپر والے ان سے ان کی بیماری چھپاتے رہے اور اپنے خیال میں بڑے کامیاب رہے۔ لیکن مرنے سے ایک ہفتہ پہلے جب ان کی آواز صرف سرگوشیوں میں نکل سکتی تھی انہوں نے آہستہ آہستہ بتایا۔

"مجھے بڑے شدید قسم کا کینسر ہے۔ تقریباً ایک سال پہلے مجھے کانپور میں ڈاکٹر صمد نے بتا دیا تھا۔ یہ لا علاج مرض تھا پھر تم سب کو اتنے پہلے سے کیوں پریشان کرتا۔ آخر مدت بھی ہوتی ہے پریشانی کی۔" راز داری کا اہتمام کرنے والوں کی یہ کتنی زبردست شکست تھی۔

انھیں اپنے افسانوں کے مجموعے کا شدید انتظار تھا جو چھپ رہا تھا۔ جس دن ان کو موت آئی اس دن پریس کی مشین خرابی کی وجہ سے بند تھی۔ جس کمرے میں بیٹھ کر وہ گھنٹوں نہیں دنوں کے حساب سے شطرنج اور برج اور کیرم کھیلا کرتے تھے وہ لوگوں سے بھر گیا۔ اور وہ اس قسم کی غلغل سے بہت گھبرایا کرتے تھے۔

اماں گھر واپس آگئیں۔ اور دس پندرہ دن کے بعد آپینہ۔ حیرت کی ایک جلد ممانی جان نے ان

کے پاس بھیجی جو چھپ کر آگئی تھی - ظاہر ہے کیا ہوا ہوگا - ہاتھ میں لئے لئے کتاب کی ساری جلد ان کے آنسوؤں سے بھیگ گئی تھی - اس تمام رات وہ اٹھ اٹھ کر پانی پیتی اور بار بار اپنے آنسو خشک کرتی رہتی تھیں - اب ہم انھیں منع تو نہیں کر سکتے تھے - یہ کتاب جسے دیکھ کر وہ اتنا رو رہی تھیں اسی شخص کی لکھی ہوئی تھی جس کی ذات سے متعلق ایک طویل داستان ان کی کتاب دل کے چپہ چپہ پر لکھی تھی اور جس کو وہ ایسے پیارے انداز میں کہ سننے والا بھی نہ تھکے ، سناتے کبھی نہ تھکتی تھیں - وہ کہانی اب ختم ہو چکی تھی - مگر نہیں ایسا تو نہیں ہوا تھا - خود اپنے مرنے سے کچھ دن پہلے تک وہ اسی لطف سے بیان کرتی تھیں - ان کا نواسا عمر جب شرارتیں کرتا اور طرح طرح کی بحثیں مثلاً یہ کہ اصحاب کہف کا قصہ سنکر سخت بے چین ہوا کہ "بھئی وہ تو بڑے کام کی چیز ہیں ارے بھئی ان کو تو جگانا چاہئے وہ تو ہسٹری ہیں - "تو ہنس کر کہتیں -

"شریر کہاں تک نہ آتا نانا کا اثر - آخر تو ان کی اسی بھانجی کا بیٹا ہے جس سے ان کو اتنی محبت تھی جب ہی تو ایسی دلیلیں کرتا ہے -"

"کون سے نانا"

"ارے بھئی ہمارے بھائی جان تھے - عثمان ماموں کو دیکھا ہے - ان کے ابا تھے - "

پھر یوں ہوتا کہ ان کے اہلو پہلو دونوں نواسا نواسی ہوتے اور وقت کے طویل فاصلوں پر چلتی ہوئی وہ وہیں پہونچ جاتیں کہ جس کو آغاز داستان کہتے ہیں - کیسے بن باسے کے جنگلوں میں وہ شیروں سے آنکھ مچولی کھیلتے پھرتے تھے یہاں تک کہ ایک مرتبہ شیر اتنے قریب آگیا کہ اس کی گرم گرم سانس منہ پر لگی اور چونک کر دیکھا تو شیر تھا -

ہاں تو میں تو آئینہ ، حیرت کی بات کر رہی تھی - گھر کے جھنجھٹوں سے فرصت پاتیں تو بار بار کے سنے افسانوں کو پھر پڑھتیں - پھر مسعود صاحب بار بار آئینہ ، حیرت منگوا بھیجتے - ایک دن بھیا نے اماں سے کہا - "خالہ جان ابا کہتے ہیں - بہن سے کہنا یہ کتاب ہم واپس نہیں دیں گے - پھر وہ کہنے لگا -

وہ کہتے ہیں یہ تو صحیفۂ آسمانی ہے -

کچھ دن گذرے اور ہم پاکستان آگئے -

" پاکستان کو ان تھک کام کرنے والوں کی ضرورت ہے اس کے وسائل کو تصرف میں لانے والے ہاتھوں کے منتظر ہیں -"

یہ صلائے عام سنکر میری ماں پھوٹ کر روئی تھی -

" وہ ہاتھ تو کھوئے گئے - جناتوں کی طرح ان تھک کام کرنے والے کو کس قدر جلد موت آگئی - افراتفری اور کام کا غلبہ میرے بھائیوں کی خصوصاً بھائی جان کی زندگی تھی - تین تین دن بغیر کھائے پئے اور سوئے کام کرنے والا وہ شخص نالاں رہتا تھا "اے بہن کام نہیں ہے یہاں - اے بہن غلامی میں کوئی اسکوپ نہیں ہوتا - میں تو یہاں جکڑا ہوا ہوں - مجھے تو محسوس ہوتا ہے میں جکڑا ہوا ہوں - رواں رواں بندھ رہا ہے - اے بہن مجھے تو ایک انقلاب کا انتظار ہے ، پھر وہ جھنجھلاتے ، مگر ہمارے یہ لیڈر رنگس رنگس کام کرنا چاہتے ہیں - باتیں کر رہے ہیں - مذاکرات ہو رہے ہیں - جی چاہتا ہے کسی ایسی سرزمین کو بھاگ جاؤں جو آزاد ہو اور میری ••• جہاں ••• یہاں سے وہاں تک •••• " پھر وہ پیر پٹختے ہوئے باہر نکل جاتے " -

[illegible]

"ان سے کہو رفیق حسین کو ڈھونڈ لائیں جسے ناممکنات کو ممکن بنانے کا سودا تھا - جس نے
پوتانہ کی ریتیلی زمین پر فوگر فیکٹری کھڑی کروا دی تھی - خدا جانتا ہے - لاابالی انداز میں رکھس رکھس
کرنے والوں کو وہ شخص جھنجھوڑیاں دیتا تھا - افسر ماتحت کچھ نہیں دیکھتا تھا - بس کام کام اور چائے
ئے - بس اس کی دو ہی مانگیں تھیں - معترف جب پکڑوا کر گھر بلوائیں تو ان ہی کپڑوں اور جوتوں سمیت
ت پر گر کر سو جاتا - مشین کی گت اور تال پر اس کا دماغ سوتا اور جاگتا تھا - ذرا مشین بگڑی اور وہ چونک
ٹھ بیٹھے - غضب ہو گیا - فلاں پرزہ خراب ہو گیا ہے کسی کو یہ دیکھنا ہو کہ ایک معمار پتھر میں شاعری
س کر کرتا ہے اور کام کون کیوں کر بناتا ہے تو کوئی جا کر شاردا کینال دیکھے جو میرے بھائیوں کے کام کا
ت ہے لیکن کام تو کسی کے بغیر رکے نہیں رہے -"

چند سال ہوئے ممانی جان لاہور آئیں تو انھوں نے کہا اے بیٹا ہمیں شالامار تو دکھا دو -
شالامار کو انھوں نے جس انداز سے دیکھا - میں حیران رہ گئی ایک ایک پتھر ایک ایک جوڑ کو
ھا جالیوں کی تراش خراش بارہ دری اور نہر کے ہر ہر زاویے کی فنکارانہ درستگی کو سمجھا بجھا، اور اس
کھو کھو گئیں - کبھی وہ چلتے چلتے رک جاتیں کھڑے ہو کر سوچتیں اور پھر بڑی گمبھیر آواز میں کہتیں -
"اللہ اللہ وقت بھی کیا شے ہے ارے آج یہاں یوں درانہ وار گھوم رہے ہیں - اے بیٹا اس وقت
اری مکھیاں بھی نہ پہونچ پاتیں - "یہاں پھر وہ مودب اور متاثر یوں آگے بڑھتیں جیسے عالم پناہ ہمیں
ں سامنے موجود ہوں - اور ان کے قدموں تلے ایک نئی راہ گذر آجاتی وہ اس پر چل کر مغلیہ صبغتوں
زادیوں اور شاہزادوں کے ہجوم میں گم ہو جاتیں - اپنے سے چند قدم کے فاصلے پر ان کو کھڑا دیکھ کر اور
ی آواز کو سنکر بھی مجھے یہی محسوس ہو رہا تھا جیسے میں ان روشوں پہ یہاں تنہا کھڑی ہوں - اور وہ مجھ سے
ت دور وقت کی راہ گذار پر گرم سفر ہیں -
"بھئی آپ کو تو شالامار دکھا کر دل خوش ہو گیا - بس ایسے ہی انسان کو ایسی جگہوں پر آنا چاہیئے -"
نے کہا - "یہ کیا کہ تو میں چلا آ رہا ہے - پک نکیں منانے آموں کی بالٹیاں اٹھائے ٹرانسسٹر لٹکائے -"
تو پھر روشن کے سبزے پر ان کے قدم ٹھٹکے ! "ارے ہم کیا بیٹا - یہ سب اس شخص کا صدقہ ہے
- تمہارے ماموں نے ہمیں باقاعدہ تربیت دی تھی - تاج محل، لال قلعہ، چتوڑ گڑھ کے قلعے، اجمیر اور
پوتانہ کے کھنڈر اور مندر جو بھی دکھایا اس کی اینٹ اینٹ سے واقف کروا دیا اور اسی زمانے کو لا کر
منے کھڑا کر دیا - برجی برجی میں لے گیا ہر ہر جگہ کے وہ وہ منظر بیان کئے کہ بیٹا ہم تو بیان بھی نہیں کر سکتے
تمہیں بتاؤں وہ شخص تو ہمیں جھنجھوڑ جھنجھوڑ ڈالتا تھا -
اے بیگم غور سے دیکھو ہر ہر چیز تمہارے سر پر گذر رہی ہے ارے اپنے اندر لے جاؤ ان کو اے
ان میں ڈوب کر دیکھو -"
"اے بیٹا ہم شل ہو جاتے تھے ان کے ساتھ ایسے مقامات دیکھ کر" پھر انہوں نے میری بانہہ پکڑ

"سنا بیٹا تم نے تمہارا ماموں عجیب و غریب تھا وہ مشینوں سے کھیلتا تھا - تاریخ و ادب پڑھتا،
ر گھونٹتا تھا - بچوں کی طرح ذرا سی بات پر خوش ہوتا اور رو دیتا - اس کا دل موم کا بنا ہوا تھا - ارے
پتے ہیں تم کبھی لکھو نا، اس پر -"

پھر آہستہ آہستہ ہمارے قدم اس باؤلی کی طرف مڑے جو شالامار کے ایک حصے میں رنجیت سنگھ نے بنوائی تھی۔ اس کو دیکھ کر وہ سخت برہم ہوئیں۔ اور انہوں نے اپنے مخصوص لکھنوی لہجے میں اعتراض کیا۔

"اے بیٹا پانی کا یہ سارا انتظام ناقص تھا جو وہ بڈھا یہ باؤلی بنا کر بیٹھا تھا۔"

پھر اچانک ہی وہ فکر مند ہو گئیں۔ "تمہارے ماموں جب لاہور آئے تھے تو انہوں نے ضرور شالامار دیکھا ہو گا۔ اور یہ باؤلی دیکھ کر ان پر کیا گذری ہو گی۔ موڈ آف ہو گیا ہو گا۔"

میں نے نظر اٹھا کر ایک بار پھر شالامار کی طرف دیکھا تھا واقعی شالامار کیا ہے پانی کا دلکش اور حسین ترین انتظام یا پیچ و خم۔

اور اب کہکشاں نے اپنی دودھیا پگ ڈنڈیاں میرے تھکے ہوئے قدموں تلے سے سرکا لی ہیں اجالے مجھے آواز دے رہے ہیں اندھیرے فاصلوں پر جھلملاتے دیپ روشنیوں میں گم ہو رہے ہیں میری کھڑکی پر پھیلی ہوئی انگور کی بیل میں خزاں کے رنگ جھلسملا رہے ہیں۔ کتنے بے شمار رنگ کہ جو بیاں میں نہ آئیں۔

وقت کی گذران سے بے نیاز گرجا کے گھنٹے بج اٹھے ہیں۔ اور مجھے محسوس ہو رہا ہے جیسے وہ پکار رہے ہوں۔

سن شیلا فردوس بانو! سن اے عبدالحکیم۔ سن ٹک۔ ٹک۔ ٹک۔

اور اب میں اپنے مقام پر موجود ہوں۔ میرے اندر ہت جھڑ شروع ہو گئی ہے اور خزاں کے البیلے رنگ دھیرے دھیرے فضا میں برس رہے ہیں۔

کہنے کی باتیں

چار سال کی بات ہے ایک دن ساقی کی ڈاک میں ایک مسودہ آیا جسے دیکھ کر ہی وحشت ہونے
یہ مسودہ کھلا کھلا اور بڑے ہی بے ڈھنگے خط میں لکھا ہوا تھا۔ دل نے کہا کہ اسے بغیر پڑھے ہی
ں کر دو۔ مگر دماغ نے ٹوکا کہ یہ تو ادارتی دیانت داری کے خلاف ہوگا۔ مضمون نگار کا نام
ا تو وہ بھی پہلے کبھی نہیں سنا تھا۔ خیر طبیعت پر جبر کر کے پڑھنا شروع کیا۔ جیسے جیسے مضمون
ھتا جاتا تھا جبر و اکراہ رخصت ہوتا جاتا تھا۔ یہاں تک کہ جب مضمون ختم ہوا تو میں حیران تھا
یہ کیسا جوہر پارہ اس بدنما پلندے کی صورت میں میرے ہاتھ لگا۔

افو ا ظاہر بھی کتنا فریبی ہوتا ہے۔ اگر میں دل کا کہا مان لیتا تو ایک جوہر ہمیشہ کے
ے روپوش ہو جاتا، کیونکہ یہ لکھنے والے کا پہلا افسانہ تھا جو بہت جھجکتے جھجکتے ساقی کے لئے بھیجا گیا
ا۔ اور اس تاکید کے ساتھ کہ اگر پسند نہ آئے تو مسودہ ضائع کر دیا جائے۔ یہ افسانہ تھا "کفارہ"
ر لکھنے والے کا نام تھا سید رفیق حسین۔ افسانہ چھپا، اشتیاق سے پڑھا گیا اور آئندہ کے لئے
اظرین کو مشتاق بنا گیا اور پھر "کلوا" اور "بیرو" کے شائع ہونے پر تو رفیق حسین نے جھنڈے ہی
گاڑ دیئے اور افسانوی ادب کے محترم نقاد مولانا صلاح الدین احمد نے ادبی دنیا کے ادبی جائزے
میں کئی صفحات میں اس افسانے کی خوبیوں کو اجاگر کیا۔ اور پھر وہ معرکۃ الآرا افسانہ ساقی کے
کسی خاص نمبر میں شائع ہوا جس سے اس کتاب کا نام موسوم ہے یعنی "آئینہ حیرت"۔ ان افسانوں
میں جانوروں کی نفسیات کے علاوہ جو بجائے خود ہر افسانے کی ایک نادر خوبی ہے ایک اور خوبی
بھی ہے۔ انسانی سرشت کی تحلیل کہانی کے پیرائے میں۔ اور یہ دونوں خوبیاں ہر افسانے میں آپ
کو متوازی نظر آئیں گی۔ لیکن اس ہنرمندی اور سلیقے کے ساتھ کہ کہیں بھی یہ دو رنگی افسانے کی
وحدت تاثر میں فرق نہیں آنے دیتی۔ بلکہ یہ تقابلی مطالعہ ہی رفیق حسین کی وہ خصوصیت ہے جو
انہیں فنکاروں سے اٹھا کر حسن کاروں میں جگہ دیتی ہے۔

شاہد احمد دہلوی
"ساقی" دلی
۵ مارچ ۱۹۴۴ء

سید رفیق حسین

کفارہ

ریل سے اتر کر اگر شاہ گڑھ اسٹیشن سے ٹھیک شمال کی طرف روانہ ہوں تو پانچ گاؤں چھوڑ کر اخیر گاؤں سکھ داس پور آتا ہے۔ اس کے بعد دو میل سے بھی زیادہ چوڑے میدان کو پار کرکے نگاہیں ایک سبزی مائل سیاہ دیوار پر رکتی ہیں جو کہ داہیں ہاتھ پر سارداںہر کی اونچی پٹری سے شروع ہوکر داہیں طرف دھندلی پڑتے پڑتے نظروں سے غائب ہو جاتی ہے۔ دراصل یہ دیوار نہیں ہے بلکہ ترائی کے جنگل کا وہ حصہ ہے جسے مصطفےٰ آباد رینج کہتے ہیں۔ چونکہ اس جنگل میں چوپایوں کی کثرت ہے، اسلئے اس میدان میں سوائے گیہوں کی ایک فصل کے اور کوئی کاشت نہیں ہوتی۔ وہ بھی اس طرح پر کہ کنارے کے تمام گاؤں کے لوگ متفق ہو کر جنگل کے کنارے کنارے میلوں میل تک کلنٹے دار درختوں سے ایک باڑہ کھڑی کردیتے ہیں جس سے کچھ بچاؤ ہو جاتا ہے۔ ورنہ دراصل یہ دس بارہ میل کا لمبا اور ڈھائی میل کا چوڑا گیہوں کا ایک تختہ خود بچاؤ ہے۔ اتنی بڑی کھیتی میں نقصان ہوتا معلوم نہیں ہوتا۔ رات کے آٹھ بجتے ہی جگہ جگہ پر سانبھر (۱) اور چیتل (۲) منہ اونچا کرکے اپنے پھیلے ہوئے شاندار سینگ پیٹ پر ملا کر تھوڑے بہر راستہ ڈھونڈ لینے کے بعد بے تکلف اندر آجاتے ہیں۔ ان کے پھیلے ہوئے سینگ کلنٹے دار لکڑیوں کی دیوار کو چیر کر ان کے جسم سے زیادہ چوڑا راستہ بنا دیتے ہیں۔ رات بھر چرنے کے بعد دن پھوٹنے کی ہلکی روشنی پر یہ جانور پھر اسی طرح واپس نکل کر جنگل میں گھس جاتے ہیں۔

ہولی کو چلے پانچ دن ہو چکے ہیں۔ رات کے دو بجے ہیں، چاندنی چٹکی ہوئی ہے۔ کانٹوں کی باڑہ سے کچھ دور گھٹنوں تک اونچے کھیت میں چھ چیتلیں کھڑی ہوئی اطمینان سے آدھے سوکھے گیہوں کے پتے ایک ایک کرکے بین رہی ہیں۔ کھیت کے کنارے پر ایک جگہ فٹ دو فٹ کا گیہوں کا ایک گچھا، جیسے کہ اکثر رہ جاتے ہیں، اب بھی سبز ہے اس میں تین اور چیتلیں چمٹی ہوئی ہیں۔ ان کے برابر ہی کھیت سے باہر شاندار جھانک (۳) موٹی گردن اینٹھائے پھیلے ہوئے بارہ سینگ تاج کی طرح لگائے خاموش کھڑا کچھ سوچ

- -

(۱) سانبھر سب سے بڑے قسم کا بارہ سنگھا ہوتا ہے مگر سینگ آٹھ ہی ہوتے ہیں۔ چار شاخیں ایک طرف اور چار دوسری طرف جسم کا رنگ مٹیالا ہوتا ہے۔

(۲) سانبھر سے چھوٹا ہوتا ہے۔ نر کے بارہ شاخیں ہوتی ہیں۔ کتھئی بدن پر سیاہ حاشیے سے گھرے ہوئے سفید گل ہوتے ہیں۔ (۳ مادین چیتلیں کہلاتی ہیں اور ان کا نر جھانک

-ہاتھ، پیر سر یا آنکھیں کسی کو بھی جنبش نہیں ہے - صرف کان وقتاً فوقتاً ادھر سے ادھر، ادھر سے
پھر جاتے ہیں - آنکھیں اس قدر تیز نہیں ہیں کہ برابر گھنے جنگل کی تاریکیوں میں سے چلا سکے - ہوا بھی
، ہے - کھیت سے جنگل کی طرف چل رہی ہے - اس لئے تو بھی نہیں لے سکتا ہے کانوں ہی سے کام لے
ہ - دور گھنے میں تھوڑی تھوڑی دیر بعد ہلکی کھس کھس ہوتی ہے - دائیں ہاتھ پر کسی جگہ سے بہت
ـ کھٹ کھٹانے کی آواز آرہی ہے - ان دونوں آوازوں کی اسے مطلق پروا نہیں ہے - یہ صاف پہچان گیا
لہ یہ آواز نیولی کے بچوں کے کھیلنے کی ہے اور دوسری جنگل کی نیلی کھٹ کھٹ بڑھئی کے درخت کی
، میں سے کیڑے چننے کی ہے - بھانک اس فکر میں ہے کہ ابھی تھوڑی دیر ہوئی سال کے درختوں میں وہ
مین سے لمبی لمبی سی چیز کے ہلنے کا شبہ ہوا تھا - دراصل وہ شیری تھا کچھ اور صرف ایک خفیف سی سوکھے
کی پیر کے نیچے چرچرانے کی آواز اس کو سارا ماجرا بتا دینے کے لئے کافی ہے - لیکن کیا مجال ہے کہ شیریا
نی کا پیر بجا پڑ جائے - حالانکہ سال بنی کی تمام زمین بہت جھوکے سوکھے پتوں سے ننگی پڑی ہے - لیکن یہ
نوں بغیر ایک پتے کو بھی چرچرائے یا کھس کھسائے یہاں آکر دیمک کی بنائی چھوٹی سی دیوار کی آڑ میں اس
، کی واپسی کے انتظار میں بیٹھ گئے ہیں چیتلوں اور ان کے درمیان بھٹ(۱) کے چوڑے پتوں اور مرموڑ
۲) پھلی کی لمبی شاخوں سے اس قدر آڑ ہو گئی کہ نظر ان دونوں کو بھی کچھ نہیں آرہا ہے - پھر بھی دونوں
لیمنان سے دب کے بیٹھے ہیں - تیز ہوا میں جو کھیت سے جنگل کی طرف چل رہی ہے - چیتلوں کی بو اور ان
کے ہلنے جلنے کی آوازیں آرہی ہیں -

دفعتاً ہوا میں شیرنی کو ایک نئی بو معلوم ہوتی ہے - گھبرا کر شیر کی طرف تکھاتی ہے - شیر نے
وئی نئی بو محسوس نہیں کی - وہ اسی طرح بیٹھا رہتا ہے کہ لتنے میں پھر تیز ہوا کا جھونکا آتا ہے - اب شیر کو بھی
یہ نئی بو معلوم ہوتی ہے شیر جھنجھلا کر دونوں کان آگے جھکاتا ہے - لیکن شیرنی پریشان ہو کر کھڑی ہو جاتی ہے -
ہوا کا جھونکا پھر آتا ہے اب شبہ کی گنجائش نہیں رہتی دونوں اٹھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں - پھر آہستہ سے گھوم
کر شمال سے مشرق کی طرف چل دیتے ہیں -

باہر کھیت میں بھانک اب بھی اسی طرح کھڑا ہے - سبز گچھے پر اب بجائے تین کے پانچ چیتلیں
پھدک رہی ہیں - باقی چار ان ہی سوکھے گچھوں میں سے پتے

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(۱) جنگلی پودا، پتے بڑے ہوتے ہیں - پودا الف ڈیڑھ فٹ اونچا ہوتا ہے
(۲) جنگلی سن یہ جھروں کی طرح اگا ہوتا ہے - چار سے پانچ فٹ تک اونچا ہوتا ہے

کھا رہی ہیں - چرتے چرتے ان چاروں کو بھی بو معلوم ہوتی ہے - ایک ایک کر کے چاروں سر اونچا کر کے کھڑی ہو جاتی ہیں - ان میں سے ایک، تھانک کی طرف دیکھتی ہے - تھانک جنگل کی طرف کان لگائے اسی طرح بے خبر کھڑا تھا - ایک چیتل کو دور سکھ داس پور کی سمت دھندلی سی ہلتی کوئی چیز معلوم ہوتی ہے چیتل فوراً "کو" کی لمبی آواز لگاتی ہے - سنسان رات میں جنگل کے کنارے سے آواز گونجتی ہے - باقی تمام چیتلیں چونک کر سر اونچے کر کے کھڑی ہو جاتی ہیں - تھانک بھی گھوم پڑتا ہے - یہ تمام جانور پانچ منٹ تک پتھر کی مورتیوں کی طرح بے حس کھڑے رہتے ہیں - بو برابر آرہی ہے لیکن دور ہلنے والی چیز رک گئی ہے - پانچ منٹ کے بعد وہ چیز پھر ہلتی ہے - سب چیتل ایک ساتھ جنگل کی طرف جھپٹتے ہیں - کانٹوں کی باڑھ جا بجا ٹوٹی ہوئی ہے - چیتل ان ہی میں سے ایک راستے سے ایک کے بعد ایک قلانچیں بھرتے نکلتے ہیں - سب سے آخر میں، تھانک بھی اس قطار میں شامل ہو جاتا ہے جو کہ چیتلیوں نے بنالی ہے جنگل میں گھستے گھستے وہی چیتل پھر دو دفعہ "کو کو" کی آواز لگاتی ہے اور سب چیتل جنگل میں غائب ہو جاتے ہیں - سامنے کچھ دور سوکھے گیہوؤں میں ایک پریشان انسان کھڑا ہے -

پھانسی کے تختے پر بے کسی اور بے بسی کی موت سے بچنے کے واسطے بہاری گاؤں سے، بچتا ہوا شاہ گڈھ اسٹیشن سے دیوانہ وار اس جنگل کی طرف آیا تھا -

اس کے خیال میں گھنے سرسبز جنگل پھولوں پھلوں سے لدے چھوٹے چھوٹے چشموں سے آراستہ دامن پھیلائے اس کو اپنی گہرائیوں میں چھپانے کے واسطے تیار کھڑے تھے لیکن جنگل کے کنارے آتے ہی اس پر اس سمت سے بھی خوف طاری ہو گیا - اس کی پشت پر گاؤں کی اکا دکا ٹمٹماتی روشنیاں ملک الموت کی آنکھیں معلوم ہو رہی تھیں - اس کے سامنے وہ جنگل جس کو کہ یہ زندگی کا گہوارہ سمجھ کر جو یا ہوا تھا قبر کی طرح تاریک اور بھیانک معلوم ہو رہا تھا - آنکھوں سے اس نے کچھ نہ دیکھا تھا نہ ناک سے کوئی بو محسوس کی تھی - صرف چیتل کی کوکیں سنی تھیں - اور ان ہی تین آوازوں نے اس خیالی جنت کو ہیبت ناک گھنا بن بنا دیا گیا تھا - بہاری دیہات کا رہنے والا تھا - بھوت پریت سے ڈرنا جانتا ہی نہ تھا لیکن جنگل سے ناواقف تھا اس کا دل دھڑکنے لگا - اس کو پھر آگے پیچھے چاروں طرف موت نظر آنے لگی - اس کا سر چکرانے لگا - وہ سر پکڑ کر وہیں کھیت میں بیٹھ گیا - اپنی بے کسی پر اس کی آنکھوں سے خود بخود آنسو بہنے لگے تھے - اس کے دماغ میں خیالات کا ایک ایسا ہیجان تھا کہ وہ کسی ایک بات کو لگاتار سوچ بھی نہ سکتا تھا - کبھی وہ اپنی بد قسمتی کا خیال کرتا تھا کبھی بیکس بڈھے باپ اور ماں کی حالت سوچتا تھا کبھی اپنی موجودہ حالت پر نظر ڈالتا تھا - اور کبھی آئندہ زندگی بسر کرنے کا نقشہ کھینچتا تھا - لیکن ہر پھر کے ہر خیال میں کسی نہ کسی طرح ایک تصویر آجاتی تھی - چاندنی رات میں ایک کھیت کی مینڈ ہے اس پر ایک آدمی خون میں نہایا اوندھا پڑا ہے - اس کے پیروں کی طرف وہ خود گنڈاسہ لئے کھڑا ہے - اس تصویر سے بہاری لرز جاتا تھا کانپ اٹھتا تھا وہ چاہتا تھا کہ نہ سوچے مگر بار بار یہی خیال آجاتا تھا - وہ بار بار کہتا تھا - بلدیو سنگھ کا قاتل میں ہوں تو سہی لیکن ہے رام یہ کیسے ہوا ...... - کیسے ہوا؟ ...... ہاں میں نے مارا ...... دو گنڈاسے سر پر ہلکے سے مارے تھے - اور تیسرا ہی زور سے مارا تھا جو پیٹھ میں گھس گیا ...... اس ہی سے تو گر پڑا - پیٹھ کا زخم؟ ...... نہیں، پیٹھ والے سے کیا ہوا ...... وہ تو پہلا ہی گنڈاسہ سر میں گھس گیا ...... میں نے مارا؟ ......

یا ہو گیا تھا••••• ہے رام یہ کیا ہو گیا؟••••• ہے رام یہ کیا ہو گیا؟•••• ہے بھگوان اب وہ زندہ
نہیں ہے؟••••• ناہیں ناہیں!••••• ہے بھگوان! معافی مل سکتی ہے؟ ناہیں ناہیں

اسی طرح سوچتے سوچتے ٹھنڈی ہوا نے تھکے ہوئے دماغ میں نیند کے ہلکے ہلکے پردوں میں ملا کر ایک عجیب تصور پیش کر دیا۔ کیا دیکھتا ہے۔ بلدیو سنگھ کا باپ اس کے سامنے لڑکے کو لئے کھڑا ہے اور اس سے کہہ رہا ہے۔ "کنور بھیا یہ ہے بہاری تمہارے سامنے! اب بدلہ کر دو۔ اچھے ہو جاؤ۔" بلدیو سنگھ کے سر سے خون بہہ رہا ہے۔ وہ آنکھیں بند کئے سامنے کھڑا ہے کبھی کبھی تھوڑی سی آنکھیں کھول کر اسے دیکھ لیتا ہے اور پھر آنکھیں بند کر لیتا ہے۔ باپ دونوں ہاتھوں سے اسے پکڑے کھڑا ہے اور برابر کہہ رہا ہے۔ "بس کنور اب جان دیو۔ بدلہ کر دیو۔ اچھے ہو جاؤ۔" پھر بڈھا اس کی طرف غصہ سے دیکھ کر کہتا ہے۔

"بہاری تم بھی۔ بھی مانگ لیتو بیٹھے کا دیکھ رہے ہو۔ مانگو ماپھی۔" بہاری ہاتھ جوڑ کر معافی مانگتا ہے۔ بلدیو سنگھ سر ہلا کر باپ سے کہتا ہے۔ "معاف نہیں کروں گا۔" اب بہاری اس کے پیروں پر گر پڑتا ہے۔ اس پر وہ ہنستا ہے۔ "میں نا معاف کروں گا۔ بلاؤ ساتھیوں کو پکڑو پکڑو۔ دوڑو اسے پکڑو۔" بہاری کی آنکھ کھل جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بیسوں آدمی دوڑے چلے آ رہے ہیں۔ وہ چونک کر جلدی سے کھڑا ہو گیا۔ صبح کی سہانی روشنی اسے بھیانک معلوم ہوئی۔ سبزہ زار، گیہوں کا کھیت موت کے ہاتھوں مٹایا ہوا نظارہ معلوم ہوا۔ کالا جنگل کا کنارہ ایک قلعہ معلوم ہوا جس میں اس کو موت سے پناہ مل سکتی تھی۔ فوراً اس کی طرف لپکا۔ لیکن چار قدم چلنے کے بعد اس نے گھوم کر پیچھے دیکھا کہ کوئی تعاقب تو نہیں کر رہا ہے۔ درختوں میں سے جھانکتے ہوئے سکھرا سیور کے مکانوں پر اس کی نگاہ پڑی۔ ہر مکان اس کو مشتبہ نگاہوں سے دیکھ رہا تھا۔ بہاری جنگل کی طرف بھاگا۔ کانٹوں دار باڑھ کو پھاندتا ہوا جنگل میں غائب ہو گیا۔

جس وقت دوبارہ مرغے نے اذان دی تو بہاری نے آنکھیں کھول دیں۔ صبح کا ہلکا نور پھیل رہا تھا قریب ہی کسی درخت پر کوئی مور رات بھر کے سمٹے ہوئے پر پھڑپھڑا رہا تھا۔ اس کے سر کی طرف اوپر کی کسی ڈالی پر ایک چھوٹی چڑیا "چیں چوں۔ چیں چوں۔" چہک رہی تھی۔ لحظہ بہ لحظہ روشنی کے ساتھ چڑیوں کے چہچہانے کی آوازیں بڑھ رہی تھیں۔ بہاری نے دن بھر کے سکڑے ہوئے ہاتھ پیروں کو جنبش دی اور محسوس کیا کہ جوڑ جوڑ میں درد ہو رہا ہے۔ وہ "اے بھگوان کرپا کر بھگوان" کہہ کر بیٹھ گیا اور اطمینان سے وہ رسی کھولی جس سے کہ اس نے اپنا سینہ اور کمر برگد کے دو شاخے سے باندھ رکھا تھا۔ تاکہ وہ سوتے میں درخت سے نہ گر پڑے۔ بہاری کو آج جنگل میں آئے آٹھ دن ہو چکے ہیں جہیں اس نے مروڑ پھلی کی چھال سے یہ رسی بٹ لی ہے۔ رات کو کھیت میں سے گیہوں کی بالیاں توڑ کر ہولوں کی طرح بھون کر کھا لیتا ہے۔ اور پھر جنگل کے کنارے ہی کسی موٹے درخت پر چڑھ کر اس کی ڈالیوں میں اپنے کو باندھ کر سو رہتا ہے۔

دن نکلتے ہی پھر اندر گھنے میں گھس کر جنگل سے گھری ہوئی چاندر میں چھپ جاتا ہے۔ جنگل کا جو تصور اس نے باندھا تھا یہاں آکر اس میں سے کچھ نہ پایا۔ سال کا جنگل دراصل ایک میدان کی طرح تھا جس میں فٹ سوا فٹ اونچے جھاڑ اور کریاری کے چھوٹے پودوں میں لاکھوں سال کے درختوں کے سیدھے اور ننگے بلا شاخوں کے تنے کھڑے ہوئے پچاس ساٹھ فٹ کے اوپر چھتری نما چند ڈالیوں سے ایک چھت تھامے ہوئے تھے۔ رات کو ان درختوں پر چڑھ رہنا اور دن میں ان کے نیچے زمین پر پھرنا ناممکن تھا۔ آٹھ نو

بجتے ہی جنگل میں گایوں اور بھینسوں کے گلے اور چرواہے آجاتے تھے - مزروعہ زمین کی طرف جنگل کے کنارے البتہ نیچے اور پھیلی ہوئی ڈالیوں کے درخت بھی تھے - گھنی جھاڑیوں کے مجموعے سے بنی ہوئی چھوٹی بڑی بھجیاں بھی تھوڑی دور پر تھیں - لیکن دن میں ان میں چھپنا ناممکن اور کسی طرح ٹھیک نہ تھا - سال بنی شمال کی طرف میلوں اسی طرح چلی گئی تھی - اس کے مشرق میں سار دا نہر کی شاخ ہردوئی برانچ بہہ رہی تھی اور مغرب کی طرف ناقابل گذر کھیر کے جنگل سے ملا ایک چاندر تھا - اسی چاندر کے بیچ میں ایک چھوٹا سا تالاب یا گڑھا تھا - جس کے کنارے دلدل یا کیچڑ میں بیٹھ کے اور کھڑے رہ کر بہاری دن گذارتا تھا - نیچے کیچڑ میں جونکیں ہاتھ پیر اور پیٹھ پر ڈانس اور آنکھ کے آگے صدہا بھنگے اسے ستاتے تھے - جنگل کا چندر صدہا جنگل سینٹوں پتاوروں اور گھاسوں کا ایک ایسا اونچا اور گھنا ٹکڑا ہوتا ہے جس میں کہ انسان کو پورا پیر رکھنا محال ہوتا ہے - اونچائی میں ہاتھی مع ہودہ اس میں چھپ جاتے ہیں - چاندر میں کبھی کوئی ایسا قد آور درخت نہیں ہوتا جس پر کہ انسان چھ سات فٹ بھی اور چڑھ سکے - اگر کوئی یہ چاہے کہ چاندر کی ٹھیرے نما گھانسوں کو کچل کر دو فٹ جگہ بنالے تو یہ بھی نہیں ہوسکتا - وہ اس قدر سخت ہوتی ہیں کہ بغیر کسی مضبوط ہتھیار کے نہیں کٹ سکتیں - پھر اب موسم بھی اور ہے - ہولی جل چکی ہے - سبز لہلہاتے چاندر کو چار مہینے کی سخت سردی نے مار کر سکھا دیا ہے - یہاں نہ اب چڑیاں چہچہاتی ہیں نہ کالا تیتر بولتا ہے کھڑکھڑاتا ہوا بھورا چاندر ایک چنگاری کا منتظر تھا - جو کسی نہ کسی طرح ہر چاندر میں پہنچ کر ان مردہ گھانسوں کو فنا کی آخری منزل میں پہنچا دیتی ہے - اور جب چاندر جل کر بھوری اور سیاہ راکھ سے ڈھکا ہوا نکل آتا ہے تو اس کی خاک سے آنے والی نسل کے بے خبر نونہال پودے ہنستے ہوئے سر نکالتے ہیں --- ظالم --- ظالم --- قدرت کے قوانین ظالم ہیں -

چاندر اگتا ہے - وہ ہستیاں جو کبھی حیات کی طالب نہیں ہوتی تھیں - حالت بے خبری میں وجود میں لاکر اس دنیا میں گرم و سرد جھونکے برداشت کرنے کے لئے چھوڑ دی جاتی ہیں - عرصہ حیات کم ہے - مصائب عالم بھی ہیں - موسم کی سختیاں بھی ہیں وجود کی جدو جہد بھی جاری ہے کہ بیڑا پار لگ جاتا ہے اور پھر وہی ہوتا ہے ظلم --- ظلم --- قدرت کے قوانین کیسے ظالم ہیں - قد آور درخت، چھوٹے پودے، لاکھوں قسم کی گھانسیں، بڑے بڑے جانور اور درندے چوپائے اور پرندے چھوٹے چھوٹے جانور کروڑہا قسم کے کیڑے اور انسان سب ہی قانون کے تابع پیدا ہوتے چلے آرہے ہیں - چکی چل رہی ہے - دانے ڈالے جارہے ہیں - آٹا نکل رہا ہے شاید یہ عالم ہستی خود کسی گناہ عظیم کا کفارہ ہے -

بہاری بڑی دیر تک ہاتھ میں رسی لئے دوسرے ہاتھ کی انگلی سے برگد کی چھال کو کریدتا ہوا اسی ڈگالے پر بیٹھا سوچتا رہا - وہ جنگل کی اس زندگی سے اتنا عاجز آچکا تھا کہ اب اس بات پر بالکل آمادہ تھا کہ پاس کے کسی گاؤں میں جاکر فقیر یا سادھو کے بھیس میں قسمت آزمائے - اگر پکڑا بھی گیا اور پھانسی پر بھی لٹکنا پڑا تب بھی گوارا تھا لیکن وہ تکلیفیں جو اب وہ اٹھا رہا تھا ناقابل برداشت معلوم ہو رہی تھیں - اس کے پاس سوائے ایک ماچس کے بکس کے اور چند بے کار روپیوں کے کوئی چیز نہ تھی کاش کہ ایک چاقو ہی ہوتا ہے - دیا سلائیاں بھی ختم ہونے کے قریب آچکی تھیں - دیا سلائی کا خیال آتے ہی اس نے پھٹے ہوئے کوٹ کی جیب سے ماچس کا بکس نکال کر اس کی تیلیاں گننے کے بعد نہایت احتیاط سے پھر اس کو جیب میں رکھ کر "بھگوان - دیا کرو بھگوان!" کہتے ہوئے درخت سے نیچے اترنا شروع کیا - جب آخری ٹہنے پر آگیا تو دونوں

ہاتھوں سے پکڑ کر اس میں لٹک گیا۔ اس کے پیر اب بھی زمین سے چار فٹ اونچے ہوں گے کہ اس نے دونوں ہاتھ چھوڑ دیئے اور دھم سے زمین پر آرہا۔ سنبھل نہ سکا ہاتھ زمین پر ٹیک کر بیٹھ گیا۔ ساتھ ہی اس کے داہنے ہاتھ کی طرف ساٹھ فٹ کے فاصلہ پر ایک عورت کی "ارے دیا" چلانے کی آواز آئی۔ سر گھما کر دیکھا تو ایک عورت رفع حاجت کرنے سے لٹیا ڈبیا چھوڑ کر بھاگی چلی جارہی ہے۔ بہاری بھی گھبرا کر اٹھا جنگل کے اندر کی طرف بھاگنے لگا۔ مگر فوراً ہی لٹیا کا خیال آیا۔ بھاگتا ہوا اس تک گیا اور اسے اٹھا رہا تھا کہ کپڑے کی بڑی سی ایک پوٹلی اور نظر آئی۔ اس نے اسے بھی اٹھا لیا اور لٹیا کا پانی گراتا ہوا عورت سے دوسری سمت کو بھاگا۔ فاقوں اور مصیبتوں سے جسم لاغر ہو رہا تھا۔ تھوڑی ہی دور میں سانس پھول گیا۔ بھاگنا بند کر دیا۔ تیز قدم اٹھاتا اسی چاندر میں گھس گیا۔

چاندر میں پہنچ کر بہاری نے اس پوٹلی کو کھولا تو اس میں سے ایک کھرپی ایک ہنسیا چھٹانک بھر کے قریب تمباکو، چلم، ایک دیا سلائی کی ڈبیا اور کوئی سوا سیر آٹے کی روٹی اور بینگن کی بھاجی نکلی۔ بہاری نے فوراً کھرپی اور ہنسیا کی مدد سے چاندر میں ایک خشک جگہ تھوڑی سی زمین صاف کی۔ اس کے بعد لٹیا میں پانی بھر کر لایا۔ آٹھ دن ہو چکے تھے۔ سیر ہو کر روٹی کھائی۔ پھر آگ جلا کر چلم بھری۔ اور اطمینان سے پیتا رہا عرصے کے بعد یہ نعمتیں ملیں۔ روٹی اور تمباکو دونوں کا نشہ چڑھا۔ تو وہ وہیں پڑ کر سو گیا دن کے دس بجے سویا۔ شام کے چار بجے اٹھا۔ درخت پر نیند کہاں بھرتی تھی۔ اب جو سو کر اٹھا تو خواہ مخواہ طبیعت پر ایک طرح کی بشاشی تھی۔ صبح کو ہراساں ہو کر وہ گاؤں میں جانے کے لیے بالکل تیار ہو گیا تھا لیکن اب اس کے خیالات بدل گئے زندگی کا چسکا پھر زندہ ہو گیا۔ ہنسیا کو دیکھ کر وہ فوراً سمجھ گیا کہ گیہوں کی کٹائی شروع ہو گئی ہے۔ اس وقت اسے یہ فکر ہوئی کہ جلد سے جلد جس قدر گیہوں کھیتوں سے کاٹ سکتا ہو کاٹ کر جنگل میں کہیں چھپا دے۔ ورنہ جب گیہوں نہ رہیں گے تو کیا کھائیگا۔ آبادی میں واپس جانے کو اب اس کی ہمت نہ پڑتی تھی۔ اس کو یقین تھا کہ وہ انسانوں میں گیا نہیں کہ پکڑا گیا۔ اس نے تصفیہ کر لیا کہ جہاں تک ہو سکے فی الحال تو جنگل ہی میں چھپا رہے۔ دنوں کے بعد پیٹ بھر روٹی نے اس میں ایک نئی روح ڈال دی تھی۔ شام ہوتے ہی وہ آئندہ کے منصوبے گانٹھتا ہوا نکل کر چاندر سے جنگل کی سوفٹی (۱) سڑک کے کنارے آہستہ آہستہ آرہا تھا کہ اس کے بائیں ہاتھ کی طرف سڑک کے دوسرے کنارے پر اس کی نگاہ پڑی۔ کیا دیکھتا ہے کہ سامنے سے شیر چلا آرہا ہے۔ سر سے پیر تک پسینہ آگیا۔ بت بن کر جہاں کا تہاں کھڑا کا کھڑا رہ گیا۔ بہاری کو یقین سا ہو گیا تھا کہ اس جنگل میں شیر یا بھیڑیا کوئی نہیں ہے۔ آج اس نے پہلی دفعہ شیر کو دیکھا تھا۔ لیکن شیر اس کو دو دفعہ پہلے دیکھ چکا تھا۔ اور آج تیسری دفعہ آمنا سامنا ہی ہو گیا۔ شیر نے اس کو دیکھ کر اپنا بھاری شاہانہ چہرہ تمکنت سے پیچھے پھیر کر ایک لمحہ کے

---

(۱) اودھ کے تمام جنگلوں میں محکمہ جنگلات کے انتظام سے سڑکیں کٹی ہوئی ہیں۔ ان میں بعض ایسی ہیں جن پر موٹر چل سکتی ہیں ورنہ زیادہ تر جھاڑیاں اگی ہوتی ہیں۔ ان سڑکوں سے آگ کا بچاؤ اور جنگل کے ٹکڑوں کی تقسیم وغیرہ کا فائدہ ہے۔

واسطے کچھ دیکھا اور پھر نہایت شان سے اور اطمینان کے ساتھ اس کی طرف دیکھتا ہوا بالکل آہستہ آہستہ بڑھنے لگا۔بہاری سکتے کے عالم میں کھڑا دیکھتا رہا کہ شیر کے پیچھے ایک اور شیر تیز قدم آرہا ہے۔ یہ شیرنی تھی اور بے دن پیٹ سے ہونے کی وجہ اس کی طبیعت چڑچڑی ہو گئی تھی۔جوں ہی شیر کے قریب آئی اس کی بھی نگاہ بہاری پر پڑی۔ ہلکی سی غراہٹ اس کے منہ نکلی۔شیر اور آہستہ ہو گیا۔جوں ہی شیرنی اس کے بائیں ہاتھ کی برابر میں آئی۔شیر پاس کے جنگل کی طرف گھوم پڑا۔اور ناراض شیرنی کو اپنے پہلو سے ڈھکیلتا ہوا ہٹالے گیا۔بہاری کے اس قدر اوسان خطا ہو گئے تھے کہ شیر اور شیرنی کے جنگل میں غائب ہوجانے کے بعد بھی وہ وہیں کھڑا تھا۔عقل کام نہ کرتی تھی کہ کدھر جائے کیا کرے۔آخر کار پھر روانہ ہوا۔تھوڑی ہی دور گیا ہو گا کہ اس کی پشت پر مور چلایا۔مڑکر دیکھا۔تو وہ دونوں شیر اس سے کترا کر کچھ دور جنگل کے اندر اندر چل کر پھر سڑک پر نکل آئے تھے اور اس طرح اسے چھوڑ کر جارہے تھے۔بہاری کی متواتر جنگل میں موجودگی سے غصہ دونوں ہی کو آرہا تھا۔مگر شیر محمدار مطمئن طبیعت کا تھا۔اس نے دیکھا کہ معاملات نازک ہوتے جارہے ہیں۔اس کی ملکیت سے ہے۔تنہائی کی سخت ضرورت ہے یہاں یہ انسان ہر وقت موجود رہتا ہے دوسرے اس کی موجودگی سے دس بیس کانکر اور باڑے جو اس ٹکڑے میں مستقل طریقے سے رہتے تھے۔ کوچ کرگئے ہیں اور نہ صرف یہی بلکہ چیتل اور سانبھروں کی ٹولیوں نے بھی ادھر کا آنا بند کر دیا ہے غذا کی کمی ہوتی جاتی ہے۔بہتر ہے کہ اس ٹکڑے کو چھوڑ کر جو کاڈھایا کے نرکلوں میں رہا جائے۔چنانچہ وہ شیرنی کو لئے نکلا چلا گیا۔چار میل کی معمولی چہل قدمی کے بعد دونوں سارداکی (اصلی نہر) کینال پر پہنچ گئے سامنے جو کاڈھایا کا پل تھا۔مگر اس کو اس کی ضرورت نہ تھی۔اس سے دو سو قدم ادھر ہی نہر میں انھوں نے پانی پیا اور پھر تیرتے ہوئے پار نکل گئے۔

رات گئے تک بہاری گیہوؤں میں لگا رہا تھا۔صبح دھوپ نکل آئی تھی۔اس کی آنکھ کھلی اس نے گھبرا کر چاروں طرف دیکھا۔دور کھیت میں تین چار لال صافے دیکھ کر اس کی روح خشک ہو گئی۔جلدی سے رسی کھول کر درخت سے نیچے اترا درخت کی جڑ میں چاروں طرف کروندوں کی گھنی جھاڑیوں نے اور ان پر پھیلی ہوئی بیلوں نے پوری آڑ کر رکھی تھی۔یہ وہیں سمٹ کر بیٹھ گیا۔مارے ڈر کے سانس بھی پوری نہ لیتا تھا دل کی دھڑکن سے مجبور تھا جس کی آواز اس کو نقاروں کی چوٹوں کی طرح معلوم ہو رہی تھی اور جب سپاہیوں اور آدمیوں کے پیروں کی آہٹ اسی کی طرف بڑھتی سنائی دینے لگی تو اس نے اپنی آنکھیں بھی بند کرلیں۔اس نے کہا "ہے رام ایک میں سارا جگ میرا دشمن۔میری کیا دردشا ہو گئی ہے۔میں کس جنم میں کونوں پاپ کیے تھے۔" اس کے تصور نے چاندنی رات کا وہ نقشہ پھر اس کے سامنے کر دیا جب کہ اس کا گنڈاسہ پہلی دفعہ بلدیو سنگھ کے سر میں کھسکھساتا ہوا گھستا چلا گیا تھا۔اس کے سیدھے ہاتھ کو تیز دھار کے زندہ ہڈی میں گھسنے کا احساس ہونے لگا۔بہاری نے پھریری لے کر اس خیال کو مٹا دیا اور نہ معلوم کیوں اور کس لئے وہ اپنے آپ سے ہی بحث کرنے لگا۔

"میں مجرم ضرور ہوں لیکن سزا کا مستحق نہیں ہوں۔میں ہرگز ایسا نہ کرتا اگر میرے دوستوں نے مجھے شراب نہ پلا دی ہوتی۔اگر بلدیو سنگھ کے باپ نے میرے اوپر اس قدر ظلم نہ کئے ہوتے۔بے دخل کیا زمین چھینی، باغ چھینا..... لیکن اس کا بدلہ.... لڑکے کو مار ڈالنا؟..... قتل.... قتل؟....

قتل ....ہاں قتل ......میں نشہ میں تھا پھر اسی حالت میں رمضانی نے آکر جو شن .... یا - تمنا میری بیٹی ہے ......میری منگیتر ہے ....اس کے گھر میں بھی تو بلایا تھا ......تمنا "اب کس کی ہے" ..... ہے رام کر یا کر ......"

بالکل قریب آدمیوں کے باتیں کرنے کی آوازیں آنے لگیں - لوگ اسی طرف آ رہے تھے - بڑے داروغہ ..... خان کی آواز آئی "پاگل ہوئے ہو کہیں ڈاکو کھیت کاٹتے ہیں گیہوں چراتے ہیں "ڈاکو ہوتا تو کہیں نہ کہیں واردات ضرور کرتا۔"

ایک آواز - "سرکار اکل لا ہے - ساتھ ماں کو دیتے ہے -"

بڑے داروغہ - "ہاں ہے ہاں اکل ملے ہی واردات بھی کیا کرتے ہیں - ڈاکو راہ گیر کو لوٹتے ہیں - سوتوں کے گھروں میں گھستے ہیں - کہیں گیہوں چراتے ہیں اور ایسا ڈاکو کہ سامنے کے پاس چاقو تک نہیں - کیوں جی پہلے تو ہاتھ ہی کی توڑی بالیاں تھیں نا ٹھیک ہے دیکھا تھا کھیان پیتے ہو ہاتھ کی ٹوٹی ہے۔"

ایک آواز - "ارے حضور ہم دیکھ کے بتاتی ہیں - کو ستا اور نے کھائی - کو ہیں - ہنسیا کاٹی - حل سرکار یہ ای کو ذن مرا۔"

بڑے داروغہ - "کوئی بالکل نیا مجرم ہے - ضرور خون کر کے بھاگا ہے ہو نہ ہو وہی مفرور قاتل ہے - کیا نام تھا اس کی گشتی چھٹی پڑھی تھی - یاد ہے ؟"

ایک کانسٹیبل کی بھاری آواز - "ہماری ولد مہا بیر سائن نگرواں - مقتول ملدیو سنگھ -"

ایک آواز - "داروغہ جی اتنے نالے ہے جاند رماں - نہیں تو کھیرے ان ہوتی ہے اتے چلو -"

داروغہ جی - "اے الو کی دم یہ ہم بھی جانتے ہیں یہاں تو سیروں کے نشان دیکھنا چاہتے ہیں - اور جاند ر میں جا کر کیا چہ آدمی ڈھونڈھ لیں گے ؟ یا پچسو آدمی بھی ہوں تو نہیں ڈھونڈ سکتے - یہ تو گاؤں میں پکڑا جائے گا - تھوڑے دن میں گھبرا کر ضرور کسی نہ کسی گاؤں میں جائے گا - تم لوگ خیال رکھنا جو پکڑ لائے گا یا اطلاع دے گا اسے بہت انعام ملے گا -

جان - جان - دنیا بھر سے زیادہ پیاری جان - تیری حفاظت ہر طرح کی جاتی ہے - سڑک کے کنارے اندھی لنگڑی بڑھیا سسک کر بھیک مانگتی ہے جوانی کے وہ دن اعلاق کے ہجوم عیش و عشرت ، روپیہ پیسہ ، بال بچے ، گھر بار سب رخصت ہو گئے - کچھ نہ رہا - اب کیوں جی رہی ہے ؟ کس کا انتظار ہے - گئے دن واپس آنے کی امید ہی نہیں - پھر کیوں جی رہی ہے ؟ جان سب سے پیاری جان باقی ہے اس کے گھیرے دامن پالتی ہے -

الوداع اے انسان کی بستیو الوداع ! بہاری اب کبھی تمہاری طرف رخ نہ کرے گا -

انسانی رہ گذر سے کوسوں دور گھنی سبز اور شاداب جھاڑیوں اور طرح طرح کی فرنوں سے ڈھکا ہوا ڈھلوان اترتا ہوا اپنے میں ٹھنڈی سبز بید کی جھاڑیاں شامل کر لیتا ہے تو پھر وہاں انتہائی گھنا چند فٹ اونچا نرکل کا تختہ اس سے آملتا ہے جب تمام جنگل سوکھ جاتا ہے اور ہر طرف آگیں لگی ہوتی ہیں تو یہ مہکتے ہوئے پھولوں میں صدہا چڑیاں جھولا جھولتی ہیں اور قدرت کے راگ گاتی ہیں - اسی نرکل میں ایک جگہ سے جھپاندی ہو آتی ہے - تر زمین پر ... نرکل بچھا کر شیرا اور شیرنی نے تھوڑی سی جگہ .

اور اس ٹھنڈے اور روشنی سے محفوظ گھر میں شیرنی نے بچے دیے ہیں جن کو لیٹی ہوئی وہ بڑے غرور سے دیکھ رہی ہے - اس کی پشت پر شیر غافل سو رہا ہے - بچوں کی آنکھیں کھل چکی ہیں ---- وہ آپس میں کھیل رہے ہیں سنہرے بدن پر ہلکی دھاریاں بھی نظر آنے لگی ہیں - شام ہو گئی ہے شیرنی کو انتظار ہے کہ کب اس کا سرتاج شیر اٹھے اور کب وہ ڈھانے سے اوپر سانپ (۱) لائن والے کچھ دور روہنی (۲) کی جھاڑیوں میں جائے جہاں کل کا بچا ہوا آدھا سانبھر اب بھی پڑا ہے - شیر انگڑائی لے کر پیٹ سے سر اٹھا کر اس کو اور بچوں کو دیکھتا ہے - شیرنی فوراً بدن کو جھکولا دے کر کھڑی ہو جاتی ہے - گول مٹول بھورے دونوں بچے جو اس کے اوپر سوار ایک دوسرے پر داؤں لگا رہے ہیں - لد لد زمین پر گر کر لڑھک جاتے ہیں - جیسے ہی شیر اٹھ کر بیٹھتا ہے - شیرنی نرکلوں میں آمد و رفت سے بنی ہوئی گلی کا رخ کرتی ہے - شیرنی چونکہ دودھ پلا رہی ہے اس کی اشتہا بڑھی ہوئی ہے - وہ بھوکی ہو رہی ہے - آخر شیر بھی روانہ ہو گیا - جب نرکلوں سے باہر آگیا تو اس نے ایک لمبی چوڑی انگڑائی پھر لی اور شیرنی کے پیچھے پیچھے اطمینان سے چل دیا - بیدکی جھاڑیوں سے نکل کر جونہی یہ دونوں سانپ لائن پر آئے ایک ساکھو کی ساٹھ فٹ کی بلندی سے مور نے می اوں ، می اوں کے نعرے لگائے - ہلدو کی درخت پر بیسیوں بندروں کی کشتی بندھ گئی - ان دونوں کو آج شکار تو مارنا نہ تھا - چھپ کر پھرنے کی ضرورت نہ تھی - ان کے نکلنے کی اگر جنگل کو اطلاع ہو گئی تو ہو جائے - اطمینان سے کھلم کھلا سانپ لائن پر چلتے رہے اور جب روہنی کے جنگل کے نیچے پہنچ گئے تو باری باری ایک ایک جست لگا کر ڈھانے پر چڑھ گئے اور روہنی میں تھوڑی دور چل کر سانبھر کی بچی کچی ٹھٹھری پر پہنچے - لیکن یہاں آتے ہی دونوں کے شاہانہ سکوت اور اطمینان میں قہر اور غصہ کا تغیر پیدا ہو گیا شیر غضبناک ہونے لگا - اس کی نرم و نازک لچکتی ہوئی ملکہ خونخوار جھنجھلاتی ہوئی شیرنی ہو گئی - گوشت چرایا گیا ہے - انسان کی بو آرہی ہے - شیر کی سیدھی دم کی نوک دائیں اور بائیں لہرا لہرا کر طبیعت کے ---- کو ظاہر کرنے لگی - شیرنی کو غصہ زیادہ تھا - ناگن کی سی دو پھنکاریوں کی سی آوازیں اس کے منہ سے نکلیں - وہ سانبھر کی بچی ہوئی کھال اور ہڈیوں کو سونگھتی ہوئی اس کے چاروں طرف گھومی - پھر ایک طرف روانہ ہو گئی آج وہ ضرور اس موذی چور سے بدلہ لے گی - یہ تیسری بار ہے کہ اس کا شکار چوری ہوا ہے - شیر بھی اس کے ساتھ ساتھ روانہ ہو گیا - لیکن اب اس پر پھر وہی فطری متانت آگئی تھی - وہ بڑھ کر شیرنی کے آگے ہو لیا - جاتے جاتے تین فرلانگ کے بعد جیسے ہی کنارے کی گھنی پتاور سے کھلی ہوئی فائر لائن پر شیر نے باہر سر نکالا دو سو قدم پر سامنے بھاگتا ہوا انسان نظر آتا - شیر آہستہ سے ایک قدم پیچھے ہٹ کر اپنے سیدھے ہاتھ کی طرف گھوم (۳) پڑا اور اسی طرف کٹتا ہوا شیرنی کو نہر کی پٹری پر نکال لے گیا -

- -

(۱) سانپ لائن وہ سڑک ہے جو ڈھانے کی آدھی اونچائی پر کاٹی گئی ہے چونکہ ڈھایا ٹیڑھا بڑھا ہے اس لئے یہ سڑک بھی سانپ کی طرح لہرائی ہوئی ہے - سڑک سے کہیں بھی اصلی سڑک کی مراد نہیں ہے بلکہ صرف ایک راستہ ہے جس پر سے درخت کاٹ دیئے گئے ہیں - (۲) ایک جھاڑی جس کے پھولوں میں سے سرخ رنگ کی ایک دوا نکلتی ہے - نہ معلوم یہ دوا کس کام آتی ہے - (۳) جنگل کے تمام جانور انسان سے اس قدر ڈرتے ہیں گویا انسان کا مارنا ان کو حرام ہے -

اگر کوئی چیز انسانی دماغ پر ایک ہی وقت میں دو متضاد اثرات پیدا کرتی ہے تو ترائی کے جنگلوں ہی میں جنہوں نے خود ان جنگلوں کی سیر نہیں کی ہے وہ مشکل ہی سے سمجھ سکتے ہیں۔ شام کے وقت چوکا ندی کے ڈھانے کے کنارے سے کسی فائر لائن پر کھڑے ہو تو دونوں طرف کے اونچے سال کے جنگلوں میں لاکھوں قد آور درختوں کے تنے ہی تنے اوپر کے سبز پتوں سے بنی ہوئی چھت کے اندھیرے میں نگاہ سے اوجھل ہوتے ہوتے غائب ہو جاتے ہیں ڈھانے کی طرف صدہا جھاڑیاں ان پر بیلیں اور دھانی رنگ کے نازک پودوں کے بعد ہری بھری بہت کی بیلوں سے بنی ہوئی جھاڑیوں سے ہوتی ہوئی نگاہ نرکل کے لہلہاتے تختے پر میلوں جا کر دھندلی پڑتے پڑتے کسی دور دراز جنگل میں کھو جاتی ہے جو کہ فاصلہ کی وجہ سے دھندلے غبار کی طرح دکھائی دیتا ہے۔ جنگل میں ہر طرف خاموشی ہی خاموشی ہوتی ہے۔ دفعتہً ایک مرغی کڑ کڑاتی ہے اور اس کے بعد ہی مور چلاتا ہے۔ می آوں، می آوں اور پھر خاموشی چھا جاتی ہے۔ سین ایک ہی وقت میں انتہائی دلفریب بھی معلوم ہوتا ہے اور انتہائی بھیانک بھی۔ انسان خوف زدہ ہو کر یہاں سے بھاگنا بھی چاہتا ہے اور رہنے کو بھی دل نہیں چاہتا۔ لیکن یہ سب کچھ اسی وقت تک ہے جب تک دن کی روشنی پوری طرح موجود ہے۔ جوں جوں اندھیرا بڑھتا ہے اس کی دلفریبی بھیانک پن میں بدل جاتی ہے۔ جوں جوں شام ہوتی ہے دل کی حرکت تیز ہوتی ہے اور جھٹپٹے کے وقت دیکھنے والے کو یہ جنگل موت کا بھیانک مصدر معلوم ہوتا ہے درخت اور جھاڑیاں سیاہ کمل اوڑھ کر مکروہ شکلیں اختیار کر لیتی ہیں۔ اس وقت سیر کرنے والے کا دل روشنی اور انسانی صحبت کے واسطے تڑپتا ہے۔ وہ جلد جنگل سے نکل کر گھر کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اور جب ایک دفعہ پھر وہ لیمپ کی روشنی میں اپنے ہم جنسوں میں جا بیٹھتا ہے تو اس کا دل خود بخود خدا کا شکر ادا کرتا ہے۔

لیکن صرف چار مہینے کے قلیل عرصے میں پیاری جان کی حفاظت کا جذبہ بہاری کے دماغ کو ان احساسات سے معطل کر چکا ہے۔ انسانی خیالات اور محسوسات ساکت ہو چلے ہیں۔ ان کے بجائے خالص حیوانیت ترقی کر رہی ہے۔ سر اور ڈاڑھی کے خودرو پریشان بالوں سے گھرا ہوا چہرہ انسان کے چہرے سے بہت کچھ جدا معلوم ہوتا ہے۔ کرتے گھٹنوں تک اب بھی کپڑے کی چند لیریں لٹکی ہوئی ہیں۔ حرکات و وحشت چال میں چیتے کی سی جھپک اور آنکھوں میں ہرن کا سا چوکنا پن ہے۔ اب وہ بیٹھ کر بجائے اپنی بدقسمتی کے واقعات سوچنے کے جنگل کی آوازوں پر کان لگا کر ان کے مطلب اخذ کرتا ہے۔ جنگل کی جڑوں اور پتوں سے بڑھ کر پرندوں کے انڈے، بسیرا لیتے پرندے، مرے گرے جانور، اور دوسروں کا مارا شکار کھاتا ہے۔

ایک دن حسب دستور جب مور نے کوک کر، پیناؤں نے شور مچا کر اور بید کی ربے والی مرغیوں نے کڑ کڑا کر اطلاع دی تھی کہ جنگل کا بادشاہ اور اس کے ملکہ رات کے کاروبار سے فراغت کر کے دن بھر سونے کے واسطے نرکلوں میں گھس گئے ہیں۔ اور جب بندروں نے بھی درختوں سے اترنا شروع کیا تو بہاری بھی درخت سے اترا۔ رات کو سانبھروں کے بے تحاشا بھاگنے، چیتلوں کے پوق پوق چلانے کے بعد چوکا کی طرف شیر کے فتحمندانہ گرجنے کی آوازیں سن چکا تھا۔ اسے معلوم تھا کہ آج پھر تازہ شکار مارا گیا ہے۔

اب اس کے واسطے یہی تھا کہ شام ہونے سے پہلے اس شکار کو ڈھونڈھ لے جس کو کہ شیر اور شیرنی نے انتہائی کمال سے کہیں چھپا دیا ہوگا۔ بہاری اس کی تلاش میں روانہ ہوا لیکن ڈھونڈھتے ڈھونڈھتے دن ڈھل گیا۔ ناامید ہو کر اس جستجو کو دوسرے دن کے واسطے ملتوی کرنے ہی کو تھا کہ شکار کی گھسٹنی پر ان کی نگاہ پڑ گئی۔ فوراً بہاری نشان پر روانہ ہوا۔ نرکلوں سے آدھ میل جنوب کی طرف سانپ لائن پر سے ہو کر جہاں نرکل ختم ہو کر پانی اور کیچڑ میں گھنا پیڑ کھڑا تھا۔ یہ جا پہنچا۔ اب گوشت دور نہ تھا۔ ضرور اسی پیڑ میں ہوگا۔ ایک کوا ابھی وہاں بیٹھا تھا۔ لیکن شام ہو چلی تھی۔ وہاں جانا مخدوش تھا۔ شیر کے نکلنے کا وقت آ گیا تھا۔ مگر بہاری کو تین دن کا فاقہ ہو چکا تھا اس نے ہمت کی کہ جلدی سے تھوڑا سا گوشت کاٹ لائے۔ پانی چھپ چھپاتا پیڑ کو دونوں ہاتھوں سے ہٹاتا

ما۔ تین سکنڈ کے واسطے ٹھٹک گیا۔ لیکن فوراً ہی اس نے ارادہ کیا کہ ایک ہی ٹکڑا کاٹ لے۔ کھال اور چربی ہوئی ساتھی کی لاش پر ایک ہی وقت میں ایک جگہ دونوں ہاتھ جیسے گوشت کاٹنے میں مصروف ہوگئے دو تین پیٹ میں سیر بھر کا ٹکڑا ہاتھ میں لے کر بھاری بھاگا سہیڑے سے نکل، جھاڑیوں میں سے ہو کر جس وقت وہ سانپ لائن پر یا تو وہیں شیرنی کھڑی تھی۔ خاموش بجلی سی کوندی چار سو کا شیرنی کا جسم ایک ہی چھلانگ میں سلگتے ہوئے ساری پر گرا۔ کمر اور پسلیاں سیٹھوں کی طرح چرچراتی چلی گئیں۔ ساری شیرنی کے اگلے پیروں کے بیچ ایسا پڑا تھا جیسے کھونٹی سے گری لٹکی پڑی ہو۔

شیر پیچھے رہ گیا تھا وہ ان واقعات سے بے خبر ٹہلتا ہوا جیسے ہی قریب آیا ٹھٹک کر رک گیا۔ شیرنی نے لاش کو اس طرح منہ میں اٹھایا جیسے بلی نیم مردہ چوہے کو۔ اور جھٹکے دینے لگی۔ شیر کے منہ سے گھٹی ہوئی غراہٹ کی آواز نکلنے لگی۔ ساری کے زمین پر گھسٹتے ہوئے پیر اور لٹکتے ہوئے ہاتھ دیکھ کر خوف سے شیر کی گردن کے بال کھڑے ہوگئے۔ شیر انسان سے ڈرتا تھا لیکن جنگل کے قوانین(۱) اس طرح شکن ہوتے دیکھ کر تھرا گیا۔ وہ بستے سے گھوما اور خوں، خوں، خوں، خوں غراتا ہوا شیرنی کو ہمیشہ کے واسطے چھوڑ کر ایک طرف روانہ ہوگیا۔ ڈھال سے اتر کر پہاڑے اور اس کے بعد کلک کے جنگل میں سے ملکتا ہوا چوکا کو تیر کر پہاڑ کی طرف نکل گیا۔

انسان کے گوشت اور خون میں ایک عجیب صفت ہوتی ہے۔ جس طرح کتے کے کاٹے سے انسان بورایا جاتا ہے۔ اسی طرح درندے انسان کے گوشت سے بورا جاتے ہیں۔ پھر ان کو ہر وقت انسان ہی کی جستجو رہتی ہے شیرنی کا بھی یہی حال ہوا۔ ایک بن رکھے اور دو گاڑی والوں کو مارنے کے بعد جب اس کو اور آدمی چوکا ڈھابا کی طرف نہ ملے تو اپنے بچوں سمیت وہ سرپار کر کے گھومتی گھومتی مردوں میں اور گاؤں سے بے پیناکوٹ کی رسداری جنگل میں آگئی۔ یہاں آکر اس نے متواتر کئی خون کئے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک دن دوپہر کے وقت ہاکا کر کے طرح طرح کی آوازوں سے ڈرا کر اسے گے چادر سے نکالا۔ دونوں چھوٹے بچے ساتھ تھے جن کی وجہ سے یہ بھاگ بھی نہیں سکتی تھی۔ جوں ہی بچوں کو لئے چادر سے نکلی سامنے درختوں پر بندھے ہوئے مچانوں سے تڑاتڑ بندوں کے فیر ہوئے۔ دو گولیاں اس کے لگیں اور ایک اس کے بچے کے۔ دونوں وہیں ڈھیر ہوگئے محمود کی گولی گردن پر احمد میاں کی ہاکے پر کبھی خطا نہیں ہوئی۔ دوسرا بچہ پھر چادر میں گھس گیا جو کہ کمل اور کپڑے ڈال کر زندہ ہی پکڑ لیا گیا۔

آج اس واقعہ کو برسوں گذر گئے ہیں۔ اب بھی کہیں ایک ضعیف بڈھا لکڑی ٹیکے ٹیکے پھر کر زندگی کے کاروبار بھی کرتا ہے اور دن میں کئی دفعہ لکڑی کے سہارے بیٹھ کر اپنے اکلوتے بیٹے بلدیو سنگھ کو یاد کر کے آنسو بہاتا ہے اور کہتا ہے۔ "اے بھگوان میں نے کونوں پاپ کئے تھے جو مجھے یہ سزا ملی۔" اور اب بھی کہیں ایک گیارہ فٹ لمبا شاندار شیر اپنے لاغر جسم کو چکاتا ہوا گھنٹوں کٹہرے کی سلاخوں کے آگے گھومتا ہے اور جب سلاخوں کے آگے گھومتا ہے اور جب سلاخوں میں سے نکلنے کا راستہ نہیں ملتا تو بیٹھ کر کسی دور دراز خیال میں غرق ہو جاتا ہے۔ تماشائی تالیاں بھی بجاتے ہیں کنکریاں بھی پھینکتے ہیں۔ مگر اس کو خبر نہیں ہوتی۔ وہ کسی گہرے خیال میں ہوتا ہے۔

شیر کیا سوچتا ہوگا؟......

یارب! یہ دنیا کن گناہوں کا کفارہ ہے؟

- - - - - - - - - - - - - - - - - -

(۱) جو لوگ جنگلوں سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ کس کس طرح شیر اور ہاتھی تک انسان کو چھوڑ چھوڑ کر کترا جاتے ہیں۔

ایک دفعہ مجھے ایک چادر میں تازہ مرا ہوا سانبھر ملا۔ سینگ بہت اچھے تھے میں اور میرا ملازم ... کے واسطے اس پر جھکے۔ آٹھ نو فٹ کے فاصلے سے شیر نے غرا کر ڈانٹا۔ اور حملہ تب بھی نہ کیا۔ اصلیت یہ ہے کہ دہلی اور ... سڑکوں سے کہیں زیادہ محفوظ جنگل میں پھرنا ہوتا ہے۔

سید رفیق حسین (مرحوم)

نیم کی نمکولی

ہمارا قصہ ۱۹۰۵ء سے شروع ہوتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جس کو آئندہ نسلیں برٹش گورنمنٹ کے انتہائی عروج کا زمانہ کہیں گی۔ گورنمنٹ کا ہندوستان پر مکمل تسلط ہوئے پچاس سال کا عرصہ گذر چکا ہے۔ لوگ امن و سکون کی زندگی کے عادی ہوگئے ہیں۔ دہلی اور لکھنو کے شاہی دربار سمٹ کر ہر اعلیٰ افسر انگریز کا بنگلہ بہ ذات خود ایک دربار ہوگیا ہے۔

یوں تو ہر طرف انصاف اور قانون کا دور دورہ ہے لیکن صاحب بہادر ان حاکم وقت ہیں اس لئے تمام قوانین سے بالاتر ہیں اگر ان کی ناراضگی عتاب کی پیشین گوئی ہے تو ان کی مسکراہٹ، خوش نصیبی کا باعث ہے۔ اب ان ہی چھوٹے چھوٹے درباروں سے فیض کے چشمے جاری ہیں، جہاں کہ حاجت مند مختلف ذرائع سے رسائی پیدا کرتے ہیں۔

۱۹۰۵ء کو منشی احتشام علی تحصیلدار۔ تحصیل جیسل پور۔ ضلع ہیلی بھیت، تمام تزک اور احتشام سے تحصیل کے برآمدے میں بیٹھے ہیں۔ دو بڑی ڈالیاں مزدوروں کے سر پر زیر نگرانی منشی صاحب روانہ ہو چکی ہیں۔

ایک ٹم ٹم جس میں سبز گھوڑا جتا ہوا ہے سامنے کھڑی ہے۔ آٹھ بجے کا وقت ہے لیکن داہیں بائیں لال ہرے اور سفید شیشوں سے مرصع، دو لالٹین، دو آنکھوں کی طرح چمک رہی ہیں (نئی موم بتیاں دونوں میں ہیں) پائیدان میں گلابی پھولدار قالین کا ٹکڑا بچھا ہوا ہے۔ سیدھے ہاتھ پر پانچ فٹ اونچا چابک نشان کے پھریرے کی طرح ہرا رہا ہے۔

منشی احتشام علی صاحب برآمدے میں آرام کرسی پر بیٹھے ہاتھوں سے تسبیح کے دانوں اور زبان سے خانگی احکامات دے رہے ہیں۔

ایک ملازم صاحب۔ ایک چھڑی اور ایک آبنوسی نقشین عصا دستی لئے برآمد ہوئے۔ ان کی سفید ڈاڑھی ہے سفید چٹے نما بال سفید کپڑے ہیں۔ آپ داروغہ ڈیوڑھی خاص کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آپ نے عصا تحصیلدار صاحب کی آرام کرسی سے لگا کر رکھ دیا اور چھڑی لے کر ٹم ٹم کی طرف بڑھے۔ آواز آئی۔

"اجی میر صاحب قبلہ آپ بھی بالکل وہی ہیں اسے کھول کر تو دیکھئے۔"

میر صاحب نے چھڑی کو دو ھین جھٹکے دے کر کھولا۔ کچھ دھول اس میں تھی اسے اڑا کر بند کرنے کو تھے کہ پھر حکم ملا۔ "ڈنڈی بھی ڈنڈی۔" چنانچہ ڈنڈی بھی صاف کی گئی۔ چھڑی رکھ کر جب میر صاحب واپس آئے تو پھر حکم ملا۔ "دیکھئے کیا دیر ہے۔ کہئے جلدی آئیں۔"

میر صاحب آہستہ خرام بلکہ مخرام پر عمل درآمد کرتے ہوئے ڈیوڑھی کی طرف بڑھے۔
یہ مکان سرکاری تحصیل کا مکان ہے اور کافی بڑا ہے جس کا آدھا حصہ تحصیل کا دفتر اور کچہری کا

کام دیتا ہے اور آدھا تحصیلدار کی رہائش کے لئے ہے جس کی انگنائی بہت بڑی ہے - اس کے سامنے ایک سرے سے دوسرے تک ایک لمبی کھپریل کا برآمدہ ہے اور اس کے نیچے چھ کوٹھریاں ایک قطار میں ہیں دو میں بھوسہ - ایک میں لکڑی - ایک میں مرغیاں ایک میں چار بکریاں اور دو بکرے اور چھ بچے بند ہوتے ہیں - ان ہی دونوں کوٹھریوں کے سامنے دو بھینسیں بندھتی ہیں جن کے منہ کے نیچے بھوسے کی بھری ناندیں ہیں اور پیروں کے نیچے گوبر اور گندگی پھر کچی زمین کی مٹی - معجون مرکب ہے -

برآمدے کے بیچ میں گھی بنانے کی ایک مکمل فیکٹری ہے - یعنی پیڑھی دہی کی مٹکی ، بڑا مٹکا - کھونٹا رسیاں سب کچھ ہے مگر آدمی وہاں کوئی نہیں صرف کالا بلا مٹکی میں منہ ڈالے اوپر اوپر کی بالائی اس طرح منہ بنا کر کھا رہا ہے گویا نہایت بدمزہ دوا جبریہ نگل رہا ہے -

بکرے بلی ان سے بھی زیادہ بیزار سی نظر آتی ہیں - پیڑھی پر منڈیا نہوڑے سو رہی ہیں - باقی برآمدے میں مرغیوں کی گندگی ہے مرغیاں ہیں بطخوں کی ہر طرف گندگی - بکری کی مینگنیاں ہیں - یہ سب گڈمڈ -

نہ مرغیوں میں بطخیں چنی جا سکتی ہیں نہ گندگی میں سے دانہ - رہی ہے چاری کتیا بجلی وہ الگ کونے میں اپنے چھوٹے سے گڈھے میں پانچوں بچوں کو لئے پڑی ہے جن کی آنکھیں ابھی نہیں کھلیں - نہ وہ کسی سے بولے اور نہ دوسرے کا بولنا گوارا کرے - بلکہ جب ادھر جاتا ہے بھوں کرکے بھگا دیتی ہے - انگنائی میں تین پلنگ پڑے ہیں جن پر بچوں کے کپڑے ، اماں کے کپڑے ، سوزنیاں ، لحاف ، توشک - پڑے دھوپ کھا رہے ہیں - اور ہاں ان سب پر دو بکری کے بچے اونچا نیچا ٹیلا کھیل رہے ہیں -

سامنے کی طرف برآمدے میں عنایت حسین بائیس برس کا ایک لڑکا ترکی ٹوپی کشمیر کا ٹرکش کوٹ سفید فلالین کی اونچی تنگ مہری کی پتلون پیروں میں بادامی پتلی نوک کا فل بوٹ پہنے کھڑا ہے -

ماں پائچوں دار پاجامہ ، ناف سے اونچا شلوکہ پہنے اس کے برابر میں کھلا قرآن شریف ہاتھ میں لئے کھڑی کچھ پڑھ رہی ہیں - ارد گرد لو بچے چار عورتیں ، تین مامائیں اور ہیں اور سب ان دونوں کو خاموشی سے دیکھ رہے ہیں -

قصہ یہ ہے کہ آج منشی احتشام علی صاحب اپنے بڑے لڑکے کو کمشنر صاحب سے ملانے کے واسطے لے جا رہے ہیں - صاحب زادے ماشاء اللہ سے انٹرینس میں تین سال مسلسل فیل ہو کر فارغ التحصیل ہو چکے ہیں - اب ان کی نوکری کی فکر ہے - خدا کی رحمت ، کمشنر صاحب بہت مہربان ہیں - پہلے سے تحصیلدار صاحب کو جانتے ہیں - آج کل دورے پر آئے ہوئے ہیں - بہت اچھا موقع ہے اس لئے احتشام علی صاحب کمشنر صاحب کے دربار میں حاضری کے واسطے تیار بیٹھے ہیں - باہر سے برابر تقاضے آ رہے ہیں "چلئے سرکار انتظار میں بیٹھے ہیں - " لیکن میاں اس طرح گھرے ہوئے ہیں - ماں جب سب دعائیں پڑھ چکیں تو قرآن شریف کی ہوا لڑکے کو دی - پھوپی خالہ نے پڑھ کر بلائیں لیں - ایک بہن نے جو ان سے چھوٹی تھی آ کر چپکے سے ہاتھ میں کچھ دیا - "میاں بھائی راستہ میں جو فقیر ملے اسے دیجیئے گا - فرنگی حاکم سے خوب اطمینان سے باتیں کریئے گا - مجھے خوب بڑی نوکری دیں -

اور پھر میرے خاندان کو تو دیکھئے - میاں بھائی ڈپٹی کی جگہ لیجیئے گا - " وقار حسین نے ہنس کر محبت کے لہجے میں کہا "جہاں آرا تو تم بھی نہ ساتھ چلو جہاں میں بھول جاؤں تم بتاتی جانا - " اوئی میاں بھائی

کہاں چلوں۔ ہاں۔ ہاں میں مرد ہوتی تو میں خوب باتیں کرتی اور بڑی سی نوکری لے کر آتی۔" میاں
ئ اللہ کرے جج ہوں۔ ڈپٹی ہو جائیں۔" ان سی چھوٹی رفعت آرا بولیں "میرے مولا میاں بھائی کو بڑی
ری ملے تو میں تو میاں بھائی سے کہوں ویسے ہی بندے بنوا دیں جیسے نائب صاحب کی لڑکی پہنے تھی۔"
سب سے چھوٹی شوکت آرا بولیں "میاں بھائی تو میرے ہیں مجھے لا کر اچھی اچھی چیزیں دیں گے۔" ان
ب سے چھوٹا ایک بھائی اور ہے۔ افتخار۔ اس کی نگاہ میں یہ وقت ایک بادشاہ کی تاج پوشی سے کم وقعت
ہیں رکھتا۔ وہ بہنوں کی اس بیہودگی سے ناراض سا ہے۔ سب سے بڑا بھائی اس کے آگے شاہ زادہ ہے۔
بادشاہ ہے۔ سب کچھ اس میں ہے۔ تمام تر بڑائیاں اس میں ہیں۔ تمام تر حسن اس میں ہے۔ محبت اس کے
واسطے۔ افتخار خاموش اپنے بڑے بھائی کی عظمت اور شان کو دیکھ رہا ہے۔ جدھر اس کا منہ پھرتا ہے ادھر
خود بھی جا کر کھڑا ہو جاتا ہے۔ کبھی اس طرف کھڑا ہے کبھی اس طرف۔ ماما کی لڑکی میاں بھائی کے پاس آکر
کھڑی ہوئی۔ ہاتھ پکڑا الگ گھسیٹ لیا۔ بھائی کے واسطے خالہ نے پان بنایا تھا فوراً ایک کر پان میاں بھائی کو
دیا۔ میاں بھائی رومال اندر تخت پر بھول آئے تھے۔ رومال کا نام سنتے ہی دوڑا۔ جب میاں بھائی گھر سے
باہر چلے دوڑ کر اس نے پہلے دروازے کھول دیے۔

ماں نے کہا "اللہ کی پناہ میں دیا۔ کہو قبول کیا۔"

میاں بھائی نے تو چپکے سے کہا قبول کیا۔ لیکن افتخار نے بڑی آواز میں بہت متانت سے کہا
"قبول کیا" بیوہ پھوپھی نے کہا میاں بیچ کے در سے جانا۔ کہو دہی مچھلی۔" خالہ نے کہا۔ "بسم اللہ کر کے
برآمدے سے قدم نکالنا۔" میاں اس طرح رخصت ہونے۔ آگے آگے افتخار ہیں ڈیوڑھی میں ان کے ہم عمر دو
لڑکے کھڑے تھے۔ آفتاب الدین پھوپھی کا لڑکا جو کہ نویں کلاس میں پڑھ رہا ہے اور امانت عرف اچھی خالہ کا
لڑکا جو ہر تیسرے برس ایک درجہ پاس کرتے کرتے چھٹی کلاس میں آکر تھک گیا تھا۔ اور اب مختلف
مشاغل میں مصروف رہتا ہے۔ زیادہ تر بازار کے پھیرے کرنے میں وقت کٹتا ہے۔ امانت نے کہا لو "بھائی
اب تو تم اللہ کے فضل سے تحصیلدار ہو گئے سامیں نہ بھول جانا اب تاش کیوں ہوں گے۔"

آفتاب بولا "اس میں بھولنے کی کیا بات ہے۔ ارے بھائی آپس میں کبھی ایسا ہوتا ہے۔" وقار
حسین بول "ارے مجھے مل آنے دو۔ دیکھو تو کیا ہوتا ہے۔ ابھی سے سب اپنی اپنی اڑا رہے ہیں۔ اور تاش تو
رات کو پھر ہوں گے۔ امانت تم تو بالکل یوں ہی ہو۔"

منشی احتشام علی کی سالی کے آگے بڑی سینی میں دال چاول کھچڑی کے واسطے رکھے ہیں یہ بیٹھی
چن رہی ہیں اور باتیں کر رہی ہیں "باجی دیکھیے اپنے وعدے سے پھر نہ جائیے گا۔ اور بڑے پیر کی منت مانی
ہے۔ خوب دھوم سے ہو۔ میں نے بھی تین روزے مانے ہیں اور وہ ہی تین روزے امانت کی نوکری کے
واسطے بھی مانے ہیں میرے لئے امانت اور وقار دونوں برابر ہیں۔ غریب آدمی ہوں اور کیا کرتی۔ اللہ میرے
امانت کو بھی نوکر رکھوا دے تو پھر ہاں البتہ میں اپنے دل کے ارمان نکالوں۔ یا اللہ وقار کی شادی سے پہلے
میرا امانت نوکر ہو جائے۔" جہاں آرا نے کہا "خالہ اماں میں نے تو مسجد میں چراغ جلانے کی منت مانی ہے۔
اللہ آپ بتاتی جائیے گا کیسے جلاتے ہیں۔ ڈولی منگائیں گے مسجد چلیں گے۔"
خالہ اماں میں نے بڑے پیر کا روزہ مانا ہے۔ پھوپھی ترکاری صاف کر رہی تھیں چونک کر بولیں۔

"اے اوئی حسن آرا یہ کیسی منت بڑے پیر کے روزے تو ہوے نہیں یا ہوتے ہونگے - کیوں بہن بولو"۔
خالہ نے سینی سے سر اونچا کرکے کہا۔ "نہیں میں نے کبھی نہیں سنے۔" پھوپھی بولیں "خیر کیا ہے (حسن آرا سے) رکھ لینا۔" خالہ نے کہا "واہ بہن روزہ نماز میں ایسے ہی بے سوچے کچھ کوئی بات تھوڑی کی جا سکتی ہے - اور پھر منت کی بات ہے - حسو بیٹی (حسن آرا کا عرف) کل مولوی صاحب جب تم لوگوں کو پڑھانے آئیں تو پوچھ لینا بھولنا نہیں ضرور ضرور -"

احتشام علی کی بیوی شوکت کی چوٹی گوندھ رہی تھی بولیں -
"ارے بہن چن چلو ایک پہر دن چڑھ گیا - کب کب کھچڑی چڑھے گی - کب پکے گی - تمہارے دولہا بھائی آتے ہوں گے -"

"ہاں بس ختم ہے - تھوڑی اور رہ گئی ہے - مجھے تو دال زیادہ معلوم ہوتی ہے - نصیبن بوا - دال چاول تولے بھی تھے کہ یوں ہی اندازے نکال لئے تھے"

نصیبن پلنگ پر چڑھی بیٹھی پان پر پان کھا رہی تھیں - کبھی کتھا چاٹا کبھی چونا اور پھر ٹکڑا پان کا منہ میں رکھ لیتی ہیں - بولیں - "ہاں ہاں تول کرلی ہے - دو سیر چاول پونے دو سیر دال -"

احتشام علی کی بیوی نے اب ادھر دیکھا اور جھنجھلا کر بولیں - "ہاں تم ہمیں بیٹھی پاندان کا صفایا کرتی رہو - اور دھوپ چڑھ رہی ہے - دہی مٹکی سب پڑے بھنک رہے ہیں - چلو تو - واہ اور لو اب خاک مکھن نکلے گا -"

شوکت کو جو ذرا مہلت ملی تو نکل گئیں آدھا سر گندھا آدھا بے گندھا - رفعت آرا کے ساتھ ساتھ گڑیوں میں لگ گئیں - ماں نے مڑ کر دیکھا - کنگھی بیچ کر بولیں بھئی ہو گا اور اٹھ کھڑی ہوئیں -

- ۲ -

قافلے کی پہلی منزلیں
نیم کی نبکولی پکی
ساون کب آئے گا
جیوے میرا بیرن بھیا
ڈولی بھیج بلاوے گا

دوپہر کا وقت ہے - انگنائی کے ایک کونے میں دو بلیوں پر ایک جھولا پڑا ہے کالی گھٹا چھائی ہوئی ہے - بنجھلی لڑکی حسن آرا - ساس لیٹ کے پاجامے کے پانچے لٹکائے ماف سے ایک انگل اونچا شلوکہ پہنے - دوپٹہ گردن میں الجھائے اور پیچھے پیچھے اڑاتی ہوئی دونوں ٹانگیں پھیلائے ہلکے ہلکے پینگ لے رہی ہے - پاجامے کے پانچے زمین کو جھاڑو دے رہے ہیں اور جو آہستہ آہستہ گا رہی ہے -
نیم کی نبکولی پکی
ساون کب آوے گا

اتنے میں رفعت آرا بھی چپکے سے آجاتی ہے۔ کچھ دیر کھڑی ہو کر بہن کو دیکھتی ہے پھر اس کے منہ
پر ہلکی سی مسکراہٹ آتی اور اس کو برداشت سے چھپا کر وہ آہستہ آہستہ قریب جاتی ہے۔ جیسے ہی بہن پینگ
لیتی ہوئی پاس سے نکلتی ہے۔ منہ بڑھا کر کان میں کہتی ہے "باجی ابھی سے چلے چلی تو جاؤ۔"

اتنا کہہ کر بھاگنے کی کوشش کرتی ہے۔ مگر باجی۔ جھولے سے کود۔ جھپٹا مارتی ہیں اور ہاتھ لمبا
کر کے شانہ پکڑ کر گھسیٹ کر کچ کچ دو چٹکیاں شانے پر اور دو گورے گورے گالوں پر لیتی ہیں۔ رفعت دو
ہی رے "اوئی اوئی" کے لگا کر بھوں بھوں رونے لگتی ہے۔ سامنے شوکت ہاتھ میں جھاڑو کا تنکہ لئے گڑیا کی
آنکھ میں سرمہ لگا کر رہ جاتی ہے۔ اور چلاتی ہے "دیکھئے اماں دیکھئے۔" برآمدے کے دوسرے سرے سے
خالہ کہتی ہیں "میں سب دیکھ رہی ہوں۔ اچھا حسن آرا اچھا۔"

حسن آرا بھن بھن کرتی ہوئی پھر جھولے کی طرف لوٹتی ہے۔ مگر گرے ہوئے پائنچوں میں الجھ کر
دھم سے گرتی ہے۔ آنسو بھرا چہرہ گھما کر رفعت کہتی ہے "اچھا ہوا۔" حسن آرا کھڑی ہو کر دونوں سیب کی
طرح گال پھلا کر کہتی ہے۔ "منہ سڑ جائے۔" خالہ نے کہا "میں سب حرکتیں دیکھ رہی ہوں۔ باجی کو سوکر
اٹھنے دو۔ کیا انداز ہیں۔ واہ خدا نہ کرے نہ معلوم آج کل کی لڑکیوں کے کیسے ہوائی دیدے ہیں۔ ہوش
میں آؤ دوپٹے سنبھالو۔" حسن آرا کھس کھس روتی ہوئی ایک چارپائی پر جا بیٹھی اور رفعت دوسری پر۔

پھوپی پان دھوتے سے اٹھ کر ہنستی ہوئی پاس آئیں اور باری باری دونوں سے بہتیرا پوچھا۔ کیا
ہوا کیوں لڑائی ہوئی مگر نہ اس نے جواب دیا نہ اس نے۔ کنواری بالی لڑکیاں بھلا کیسے بولتیں۔ نہ معلوم
کیونکر سیڑھی در سیڑھی چل کر نصیبن سے اللہ رکھی، اللہ رکھی سے کریمن اور کریمن سے ان لوگوں تک
خبریں پہونچتی تھیں۔ جہاں آرا اور حسن آرا دونوں کی بات ٹھہر رہی تھی۔

کچھ آنے والی زندگی کی امیدیں۔ کچھ میکے کے چھٹنے کا غم، پھر ان سب پر حاوی بھائی میاں کی محبت
اس گھنگور گھٹا میں معصوم دل کو ہیجان میں ڈالے تھی اور کعبے کی دہلیزوں کی طرح پاک لبوں سے یہ گیت
نکل رہا تھا جو ایک لڑکی اپنے میکے جانے کے انتظار میں کہتی ہے کہ ساون میں مجھے بلانے کا وعدہ تھا برسات
بھی آگئی۔ نیم کی نکولیاں بھی پک گئیں مجھے لینے کو کوئی نہیں آیا پھر آب حیات زندگی یعنی امید ڈھارس
دیتی ہے۔ بھائی پیارا بھائی۔ نہیں سب بھول جائیں مگر وہ نہ بھولے گا۔ ضرور آکر مجھے لے جائے گا اور پھر
اماں۔ گھر اپنا گھر یہ خیال تھا ان لفظوں میں۔

نیم کی نکولی پکی ساون کب آوے گا
جیوے میرا بیرن بھیا ڈولی بھیج بلاوے گا

لیکن یہاں کچھ سے کچھ ہو گیا۔ ایک ادھر بیٹھی بسور رہی ہے دوسری ادھر۔ ڈیوڑھی سے پکارنے کی
آواز آئی "کریمن" سب کے کان کھڑے ہو گئے۔

پھوپی بولیں جلدی جا۔ کریمن کنڈے بنا رہی تھی ویسے ہی بھرے ہاتھوں سے دوڑی۔ حسن آرا نے
ہنس کر کہا میاں بھائی آگئے۔ رفعت آرا بولیں میرے میاں بھائی آگئے ایک ہاتھ میں تنکا دوسرے میں گڑیا کا
پیر۔ الٹی لٹکی ہوئی گڑیا کی چوٹی کی نوک زمین پر گھسٹتی ہوئی۔

مجھے اپنے بچپنے کا ایک واقعہ یاد ہے کہ ایک دفعہ کڑی لگا کر چڑیا کے انتظار میں بیٹھا تھا کہ آواز

"آئی "گنے لوگے -" گنے والے پکارتا ہوا دوڑا - کڑی سے سنّی میں الجھ کر اوندھے منہ گرا - متواتر رویا کیا - پہلے گر پڑنے پر اور بعد میں گنے والے کے نکل جانے پر - صرف اس وقت کے پانچ منٹ کے رونے کے واسطے آئندہ کی تمام زندگی بیچتا ہوں ہے کوئی طریقہ کہ وہ وقت پھر واپس آجائے -

ڈیوڑھی کی طرف دوڑیں - کریمن نے پھر ڈیوڑھی سے سر نکالا اور دونوں گوبر کے بھرے ہاتھ اونچے کر کے چلائی "ارے بوا جھورن اسے چھوڑ دو چکی پھر چلانا میرے ہاتھ بھرے ہیں -"

خالہ نے کہا "کم بختو بتاؤ وقار میاں آئے -"

میر صاحب نے خود ہی ڈیوڑھی میں سے مری ہوئی آواز میں کہا "سرکار ساڑھے چار بجے کی گاڑی سے آئیں گے -" افتخار حسین منہ لال پسینے میں شرابور ڈیوڑھی میں سے یہ کہتے ہوئے وارد ہوئے - "میاں بھائی لگے آم لائے ہیں - دو ٹوکرے لائے ہیں -" رفعت کی طرف غرور سے آنکھیں گھما گھما کر بولا "دیکھا میرے میاں بھائی آم لائے -" خالہ بولیں - "اوئی اترانا تو دیکھو --"

ڈیوڑھی میں نصیبن نے ایک دفعہ ٹوکروں پر زور لگا کر کریمن کو دونوں ہاتھوں سے دھکا دیا - "نیک بخت مجھ سے اکیلے اٹھیں گے - جا ہاتھ دھو" کریمن چولہے کے پاس اکڑوں بیٹھ گئیں - دونوں ہاتھ ڈنڈوں کی طرح آگے بڑھا دیئے - کوئی ہاتھ دھلا دے - تحصیلدارنی بھی آنکھیں ملتی آگئیں - جہاں آرا بھی ہاتھ میں لیس لیے نکل آئی - آم کے دو بڑے بڑے جھابے آگئے - شوکت اور افتخار نے ان کو کریدنا شروع کر دیا کوئی اس لیے نہیں کہ ہم کھائے نہ تھے گھر میں اب بھی موجود ہیں - گٹھلیوں چھلکوں کے ڈھیر پر بھی مکھیاں بھنک رہی ہیں لیکن یہ تو میاں بھائی لائے ہیں اماں نے کہا "کمبختوں ٹھہرو میرے بچے کو تو آجانے دو -" میر صاحب پھر ڈیوڑھی پر بلائے گئے - بیوی نے خود پکار کر کہا - "میر صاحب آپ کیسے رہے - وقار میاں اچھے ہیں ان کا سب طرح خیال رکھا - وقت پر کھانا کھلایا - بڑے بوڑھوں کا ساتھ رہنا اچھا ہوتا ہے اسی لیے تو آپ کو ساتھ کر دیا تھا - نوکری کا معاملہ پہلے پہل کا جانا - اب خیر سے کب آئیں گے -"

جی سرکار اچھا رہا - میاں میرے ہی ساتھ پہلی بھیت تک آئے تھے وہاں ایک رئیس حاجی عبدالکریم صاحب ہیں ان کے پاس رک گئے ہیں - آم اور پھل بھی وہاں ہی سے لیے ہیں شام کی گاڑی سے خود آئیں گے - سرکار میں بڈھا ہوں - میاں کے واسطے کوئی نوجوان آدم کام پر ہونا چاہیے - میری خدمت گزاری ان کے کب پسند آسکتی ہے "تہاں بیگم صاحبہ ہنسیں - بہن اور نند کی طرف دیکھ کر آہستہ سے بولیں "معلوم ہوتا ہے بنی نہیں -" رفعت آرا نے بسور کر کہا "اماں مولوی صاحب آتے ہوں گے -" خالہ نے کہا تو دم نکلا - ابھی رونے لگو" اور ان کا شانہ پکڑا - رفعت نے شانہ جھٹک کر کہا "نہیں بولے اماں - میاں بھائی تو آرہے ہیں اور ہم پڑھنے جائیں -"

حسن آرا چپکے سے خالہ کے کھوے سے اکر لگ بیٹھیں اور کان میں بولیں "خالہ جان اماں سے کہیے ہم کڑھائی چڑھائیں گے - گلگلے تلیں گے - میاں بھائی آتے ہوں گے -" ماں کوئی دور تو نہیں ہیں برابر کی چار پائی پر بیٹھی تھیں - "بولیں ہاں ہاں کیا حرج ہے - کریمن کو ساتھ لے لو - (بلند آواز سے) اللہ رکھی دیکھو لڑکیوں کو گڑ اور تیل نکال دو -" خالہ نے حسن آرا کے گول زانو پر چٹکی لے کر چپکے سے کہا - "اور تھوڑے دن ہیں چڑیل -" حسن آرا اوئی کر کے اچھل پڑی - سوھکا کر بیٹھ گئی - اس سے بڑی جہاں آرا لیس اور گولہ لیے اندر کمرے میں چلی گئی - رفعت نے پھر رونا شروع کیا - "اماں ہم تو نہیں پڑھنے جائیں گے - سب

لڑکے چلیں اور ہم مولوی کے پاس بیٹھیں۔"

"اچھا نہ جانا میں کہلوا دوں گی۔"

پھوپھی بولیں ہاں بہن پہلی بار بھائی نوکری سے آرہا ہے۔ اللہ رکھے جاتے ہی لگ گئے۔ پورے ڈیڑھ مہینے کے بعد آرہے ہیں۔ خیر اچھا ہے نوکری پر دل لگا۔ بھئی انتظار بھی تو بہت کیا۔ موئے فرنگی نے بڑی دیر لگائی۔ پورے ایک برس کے بعد نوکری ملی ہے۔ میرا آفتاب بھی آجاتا تو اچھا ہوتا دونوں بھائی ہوتے بہن اللہ رکھے ان سب کے دموں کو۔ لیکن ادھریہ نوکری پر چلے گئے۔ آفتاب بریلی میں وہ ہی نگوڑے کیا کہتے ہیں اسے لولو (کسی نے کہا کالج) ہاں کالج میں پڑھنے چلا گیا۔ جیسے گھر سونا سونا ہو گیا" اور اب میاں چپ ہو کر آنکھیں گھما کر حسن آرا کی طرف "دیکھو بڑا دل گھبرایا کرے گا۔" بھاوج لمبی سانس لے کر بولیں "پھر یہ تو ہونا ہی ہے۔ ہاں وقار کی دلہن آجاتی۔ میرا بڑا دل چاہتا ہے لیکن اس نے انکار ہی کر دیا۔ ابھی وہ راضی ہی نہیں ہے۔ نہ معلوم آج کل کے لڑکوں کا کیا حال ہے۔" نند بولیں "نہیں بھئی ہمارے بچے لاکھوں سے اچھے ہیں آج کل کے لڑکے نہ معلوم کیا کیا ہو رہا ہے۔"

امانت بہت بڑا پوٹلا تھانوں کا لئے ہوئے گھر میں داخل ہوئے۔ "لیجئے خالہ اماں اب اور اس سے اچھے تھان بازار بھر میں نہیں ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے لگنے اور بوریاں۔ اچھا اچھا۔" میاں بھائی آگئے۔ آتے ہی ہوں گے۔" امانت بھائی آرہے" بھیا میاں آم لائے ہیں۔"

وقار حسین ڈیڑھ مہینے سے جہاں آباد کے تھانے میں افسر دوئم کا کام کر رہے تھے اب صرف دو دن کی چھٹی لے کر گھر آرہے تھے وہ بھی اس لئے کہ سپرنٹنڈنٹ پولیس ایک معاملے کے سلسلے میں جہاں آباد آنے والا تھا۔ اس کے ساتھ کچھ نہ کچھ کرنا چاہیے۔ اس لئے ان دو جھاؤں میں آم اور پھل وغیرہ ہیں۔ پہلی بھیت کے رئیس حاجی صاحب سے میز اور کرسیاں مانگی ہیں۔ ماشاء اللہ وقار دو برس علی گڑھ میں پڑھ چکا ہے اعلیٰ خیال نوجوان ہے۔ صاحب بہادر کو ٹی پارٹی دینے کا ارادہ ہے۔ افسر صاحب اتفاق سے مسلمان ہیں لیکن بڑی مشکل یہ ہے کہ یہ وہی پرانے خیال کے ڈاڑھی والے نمازی آدمی ہیں یہ بھی ڈر ہے کہ پارٹی میں کروں اور حاکم افسر اعلیٰ کا ہو۔ شامل نہ کروں تو پھر ان کے ساتھ گذارہ کیسے ہو۔ مگر خیر دیکھا جائے گا سب کام اس تدبیر سے ہو گا کہ دونوں خوش رہیں۔ صاحب بہادر بھی سمجھ جائیں۔ اور بڑے داروغہ بھی خوش رہیں۔ گھر آکر باپ سے سب حال بیان کیا۔ منشی احتشام علی نے بھی ہر طرح کی مدد کی۔ برتن، میز کے واسطے پلنگ کی چادریں سب کچھ نکلوا دیں۔ امانت کو بھی ساتھ کر دیا کہ مدد کرے گا۔ میر صاحب کو پھر ساتھ لے جانے کو زور دیا مگر وقار نے ان کے لے جانے سے بالکل انکار کر دیا۔ "وہ تو بالکل ہی عقل سے خالی ہیں۔ میں نے ان کو چار سفید دسترخوان سلوا کر دئے تھے لیکن پھر بھی ایک دن ڈپٹی صاحب کی میں نے دعوت کی اور میر صاحب نے وہی ماں کے دیئے ہوئے لال چھپے ہوئے دسترخوان میں سے ایک لا کر بچھا دیا۔ اب میں ہزار اشارہ کر رہا ہوں اور وہ گھگو سے کھڑے دیکھ رہے ہیں۔ دن رات ایسی ایسی حرکتیں کرتے ہیں۔ جب پانی مانگا ایک ہاتھ میں لوٹا اور دوسرے میں کٹورہ لئے کھڑے ہیں۔ آخر میں نے عاجز ہو کر کٹورہ پھینک ڈالا۔ میں نے ایک اور آدمی رکھ لیا ہے۔ آپ میر صاحب کو یہیں رکھیں۔ میں کل صبح چلا جاؤں گا۔"

منشی احتشام علی بولے۔ "اچھی بات ہے ان کی یہاں ضرورت تھی۔ جہیز کا سب ٹھیک کرنا ہے۔ لڑکے والوں کی طرف سے تقاضے ہو رہے ہیں۔ میں سوچ رہا ہوں کہ تین مہینے کی چھٹی لے کر لکھنؤ چلا جاؤں

مکان کی بھی مرمت کروانا ہے - کھنڈر ہوتا چلا جا رہا ہے - عرفان کو لکھا تھا کہ میں روپیہ بھیج دوں - تم مرمت کروا دو لیکن انہوں نے لکھ دیا کہ بھائی آپ ہی آکر مرمت کروائیں - مجھ سے یہ نہیں ہو سکتا۔"

وقار فوراً بات کاٹ کر بولا "تایا جان رہنے کے واسطے ہی ہیں - نہ روپیہ لگا سکتے ہیں نہ مرمت ہی کر سکتے ہیں -" منشی صاحب بولے - "وہ بے چارہ نہ معلوم کس طرح اپنی ہی گذر کرلیتا ہے - وہ روپیہ کہاں سے لگا سکتا ہے - پھر میں بڑا ہوں میرا فرض ہے - جیسے تمہاری نگاہ میں شوکت رفیع اور افتخار ہیں ویسے میرے آگے عرفان ہے تمہارے یہ خیالات معلوم کرکے مجھے بہت صدمہ ہوا۔"

وقار نے بگڑ کر جواب دیا - اور اٹھ کھڑا ہوا - "ابا تو یہ بھی نہیں ہوتا کہ ایک اکیلے کے اوپر تمام خاندان کا بار پڑ جائے - آپ اکیلے کس کس کی مدد کر سکتے ہیں -" باپ کا جواب بھی نہ سنا اور کمرے میں چلا گیا - ایک گھنٹے کے بعد ٹمٹم پر بیٹھ کر اسٹیشن روانہ ہو گیا امانت دونوں چھابے پھلوں کے اور بہت سامان لئے اسٹیشن پر موجود تھے -

دوپہر کو بھینسوں والی کھپریل کے نیچے بڈھی نصیبن اور گدرائی ہوئی کالی کریمن ٹانگوں میں ٹانگیں ڈالے چکی کا کھونٹا پکڑے دال دلتی جاتی تھیں اور باتیں کر رہی تھیں -

کریمن - دیکھو بوا میاں دارو گا ہو کر کیسے بدل گئے -

نصیبن - کیسے ہو گئے ؟

کریمن - اے ایسے ہی - گھمنڈ ہو گیا نا - اب باتیں ہی اور ہیں -

نصیبن - ہاں گھر میں آتے ہی تم کو گلے لگاتے -

کریمن - تمہارے منہ میں بھلسہ

نصیبن - اوئی اوئی مرچیں لگ گئیں -

کریمن - تم بات ہی ایسی کرتی ہو - میں کیا جھوٹ کہتی تھی - اب جو گھر آئے تو چار چار پلنگ پڑے ہیں تخت بھی بچھا ہے لیکن ادھر دیکھ رہے ہیں اُدھر دیکھ رہے ہیں ، جب بھگی نے اجلی جازم لا کر تخت پر بچھائی تو بیٹھے - افتخار میاں کو بھی پیار بھی نہ کیا - اوئی نوج اس موئے فرنگی کے ہی واسطے آم ، کیلے اور پھل ٹوکری بھر لائے تھے - ایک ٹوکری اپنی بہنوں کے واسطے بھی لیتے آتے - جانے دو ایک دونا مٹھائی کا ہی لاتے -

نصیبن - ہاں ایک پتے میں رکھ کر دو جلیبیاں ڈیوڑھی میں بلا کر تم کو دیتے - تمہارے گال پر "

کریمن نے بڑھیا کا ہاتھ چکی کے کلنٹے سے جھٹک کر کہا - " تم مرجاؤ اللہ کرے - نہ معلوم میرے پیچھے کیوں پڑی ہو -"

کریمن وہاں سے چلدی - نصیبن نے مسکراتے ہوئے پکار کر کہا " کہاں چلیں دال سمیٹو - میں جاتی ہوں میرا کیا ہے بکریاں آکر سب کھالیں گی -

کریمن کی شادی بھی ایک یادگار رہے گی - وقار حسین کو نوکری پر گئے چھ مہینے ہوں گے کہ جب تحصیلدار صاحب نے تین مہینے کی چھٹی کی درخواست دے دی - ادھر دو مہینے سے امانت بھی خیر سے نوکری پر تھے - بیلی بھیت میں کسی چنگی کی چوکی پر تھے - اتنے بڑے گھر کا سمیٹنا اور کیا - یہ تو تھا ہی نہیں کہ اسباب معہاں بکس بند کرتے جائیں - اللہ رکھے لکھنؤ میں بیٹھ کے شادیاں رچانا تھیں - ادھر کریمن کی بھی بات

ٹھہر چکی تھی - تحصیل کی چپراسی کے لڑکے کلن کے ساتھ - درزی کی دکان کرتا تھا - لڑکا چال چلن کا اچھا تھا - اب اس کے باپ نے تقاضا شروع کیا - منشی احتشام علی نے بیوی سے کہا کہ لکھنؤ میں ہاتھ بٹانے والے کام کرنے والے سیکڑوں مل جائیں گے - رخصت کرتی جاؤ - ان کی بیوی کی بھی سمجھ میں آگیا - بہن اور نند دونوں کی رائے نہ تھی -

" اے واہ بہن اس چڑیل کا منہ کالا کرنے کی بہل کی کیا ضرورت ہے - خیر سے اپنی لڑکیوں کو رخصت ہو جانے دو پھر واپس آکر اسے بھی ڈھیل دیتیں - " لیکن نہیں ان کے دل میں بھی آگئی -

" نہ معلوم بیوی میں مری بی - کیا ہو کیا نہ ہو - پھر یہاں آنا ہو کہ نہ ہو - میں اپنا فرض ادا کئے جاؤں - دو برس کی جان سے پالا ہے - مجھے تو اولاد کے برابر ہے - " آنکھوں میں آنسو آگئے تھے - بڑا سا ایک لکڑی کا صندوق کھولا سامنے رکھا تھا - اس میں سے اپنے پرانے کپڑے نکال رہی تھیں - " بہن چن بن کر جیسا ہو سکے گا جہیز کئے دیتی ہوں - دیکھو دس برتن تو ہو گئے وہ تو تم کو معلوم ہی ہیں - یہ پاجامے میرے حالے پر اللہ بخشے بستی آپا کی ماں نے دیا تھا ؟ اے تم کو تو وہ یاد بھی نہ ہوں گی - دیکھو ایک یہ بھاری جوڑا کئے دیتی ہوں - شلوکہ اس کے ساتھ کے واسطے یہ نکالا ہے - اے ہے مرگئی دوڑو - دوڑنا - دو بچے بکری چبائے جاتی ہے - " بہن نے دوڑ کر بکری کو بھگایا - اور چلائیں - " اللہ رکھی - اوئی اللہ کی مار - سو دفعہ کہا کہ بکریاں باہر نکال آؤ مگر کان پر جوں بھی نہیں رینگتی - " اے بیوی اللہ قسم - خدا کی قسم - اپنی جان کی قسم صبح سے چار دفعہ نکال چکی ہوں - دروازے بند کرآتی ہوں یہ موئی پھر گھس آتی ہیں - کوئی دروازہ کھول دیتا ہے - " دروازے سے میر صاحب کی آواز آئی - " لالہ آئے ہیں - "

غرض کہ اسباب بھی بند ہو رہا ہے اور کریمن کا زیور بھی بن رہا ہے - جہیز بھی ٹھیک ہو رہا ہے - سینے پرونے پر کس کا دل لگتا ہے - سلا کچھ بے سلا ویسے ہی کچھ ہو سکا دے دیا - مانجھے کے واسطے لڑکیوں نے کریمن کو دوبارہ بٹھا دیا اور دو ہی بار بیوی نے پیر اٹھا لیا - گھر کا کام کون کرے سب بکھرا پڑا ہے - کریمن ہاتھوں میں مہندی لگائے پٹا پٹی کا پاجامہ پہنے روتی کام کرتی پھر رہی ہیں - آخر وہی ہوا کہ پیر کے دن براتی آکودے - جلدی جلدی دلہن بنایا گیا - براتی بیٹھیں کہاں ، کھانا کہاں پکے - برتن بھی کم پڑے پھر اسباب کھلا - وہ تو خدا کی شان سے موقع پر امانت بے چارہ آگیا - ادھر دوڑ ، ادھر دوڑ - سب کچھ اسی نے کیا - خدا خدا کر کے نکاح پڑھایا گیا - گواہ کھڑے ہیں - سب کہہ رہے ہیں - ہوں کرو مگر کریمن زار و قطار رو رہی ہیں نہ آج ہوں کرتی ہیں نہ کل - عورتوں میں سے کسی نے ہوں کر دی - منشی احتشام علی نے گھبرا کر پوچھا یہ کون ہے (رفعت جلدی سے بولیں ہماری پھوپھی) پھوپھی بولیں اے اک سان رو رہی تھی میرا دل کڑھا میں نے کہا لاؤ جلدی سے ختم ہو میں نے ہوں کر دی - منشی نے بیوی کی طرف دیکھ کر کہا اچھا - سزا ہے ان کی - بلاؤ کلن کو لے جائے - آفتاب کی ماں کانوں پر ہاتھ دھرے بھاگیں -

بہ مشکل تمام نکاح ہوا - رخصتی کے وقت کریمن کا رونا ایسا ویسا نہ تھا - آخر باجی نے انکار کر دیا تا بیوی پرسوں رخصتی ہوگی ادھر میں ریل پر سوار ہوں گی - ادھر دولہا کریمن کو لے جائیں - دو دن کی بات ہے اور رہنے دیں - آخر یہی ہوا جب بکریاں نائب صاحب کے یہاں بھجوادیں - بھینسیں وقار حسین کے پار جہاں آباد روانہ کر دی گئیں - مرغیاں اور بطخ پیش کار صاحب کے گھر بھیج دی گئیں - جب مال گاڑی کا ڈ . اسباب کا بھر کر روانہ ہو گیا اور جب باقی صرف گیارہ عدد پلنگ سات عدد تخت ، پانچ عدد بچیاں ، آٹھ عد

چھاپے، نو عدد بکس، تین عدد پاندان، چار عدد ناشتے دان، تین لوٹے، تین عدد صراحیاں رہ گئیں۔
جب ڈولیاں آگئیں۔سہیلیاں اور رشتہ دار آکر کھڑے ہوگئے تو اس وقت پہلے کریمن رخصت ہوئیں اور پھر سب
آنسو پونچھتے اسٹیشن روانہ ہوئے۔عورتوں کا سوار ہونا، دو گھنٹے پہلے سے سوار ہونے کے تقاضے تحصیلدار
صاحب نے شروع کیے تو کہیں وقت پر اسٹیشن پہونچی۔چھوٹا اسٹیشن گاڑی کم ٹھہری تھی۔پھر ماشاء اللہ اتنے
عدد اتنا اسباب۔پردے کا اس قدر اہتمام۔جازم چاندنیوں کے باقاعدہ راستے بنائے گئے اسٹیشن ماسٹر نے
لال جھنڈی دکھا کر تین منٹ گاڑی روکی جب جاکر سب سوار ہوئے۔تیسرے درجے کا عورتوں کا ڈبہ ویسے
ہی چھوٹا پھر اس میں پہلے سے عورتیں۔اب سب کھڑکیاں بھی بند کر دی گئیں۔اسی کچ کچ میں نہ معلوم کس
طرح گھس گھسا بجلی بھی آموجود ہوئی۔افتخار کے پیروں میں لپٹ گئی۔یہ انہیں چمکار رہے تھے کہ جہاں آرا
کی نگاہ پڑی۔"اے ہے یہ بھی آگئیں۔نکالو نکالو۔" پھوپھی بولیں "کون کون"۔جہاں آرا نے کہا "وہی موئی
کتیا بجلی۔" "اے سچ تو ہے۔اے ہے ہم سب تو بھول ہی گئے تھے تو بچاری خود آگئی واہ کیوں نکالو۔" خالہ
نے کہا "نگوڑی محبت کی ماری چلی آئی۔اس کا کسی نے خیال نہ کیا۔" ریل سیانٹے بھرنے لگی۔پیلی بھیت
میں جب گاڑی بدل گئی تو پھوپھی اور حسن آرا کے سر ہو جانے پر منشی احتشام علی نے اس کا بھی ٹکٹ لیا۔
ورنہ وہاں بھی اسٹیشن پر کئی ملنے والے تھے۔کسی نہ کسی کے پاس چھوڑ جاتے۔اس طرح بجلی بھی لکھنؤ پہنچ
گئیں۔صبح سات بجے گاڑی ڈالی گنج اسٹیشن پر پہونچی۔رات بھر بچوں کو سونا اپنے کو نہیں ملا۔یہاں دو ایک
سودے والے نظر آئے۔ریل کے سفر میں بچوں کو سب سے زیادہ یہی خوشی ہوتی ہے کہ چیزیں مول لیں۔
اب کیا تھا کھڑکیوں سے نکلے پڑتے ہیں۔ادھر منشی جی نے آکر کہا ہوشیار رہو اب کی آغا میر کی ڈیوڑھی آئے کا
سامان بٹول لو۔بچے ادہر دم دیئے دیتے ہیں۔خالہ کہتی ہیں۔بھئی میرا برقعہ وہ چادر رہ رکھو۔" منشی جی کی
بیوی ایک ایک چیز سمیٹ رہی ہیں۔"اے بھئی تم پاندان ہی بند کر ڈالو۔لوٹے میں گلاس رکھو۔لاؤ سیلی
بتی دو۔" لیکن پھوپھی کب سنتی ہیں۔بینچوں کے نیچے گھسی جاتی ہیں جوتی ڈھونڈھ رہی ہیں۔یہاں بچے
"اماں اماں کھٹیاں۔" "اماں مونگ پھلیاں بک رہے ہیں۔" "ارے یہی لے لو" اتنے میں تحت اللفظ میں
ایک ایک لفظ ادا کرتی آواز آئی۔"بچوں کے بولتے کھلونے۔" اور ساتھ میں چوں چوں چوں چوں کی آواز
آئی۔"یہاں لاؤ۔" "ادھر آؤ ہم لیں گے۔" کی آوازیں۔ایک بڑھیا، ٹوکرے میں روئی کے بھورے بال لگے
مٹی کے بولنے اور دفتی کی منی سی دھونکنی پر چوں چوں کرتے چہرے لیے سامنے آگئی۔جلدی جلدی کسی نے
دو اور کسی نے تین کھلونے لے لیے۔گاڑی چل پڑی۔پھوپھی اب بھی بنچوں میں سر ڈالے۔جھک جھک کر
جوتی ہی تلاش کر رہی تھیں۔ایک دفعہ افتخار کے بولنے پر بیٹھ گئیں۔بولنے کا کیا قصور اچھل پڑیں۔
بولنے کو غصہ میں اٹھا کھڑکی سے باہر پھینک دیا۔افتخار نے رونا شروع کیا۔اب منانے لگیں۔"اے میاں
میری جوتی نہیں ملتی ایک پیر تو ہے۔الٹا نہیں ملتا۔میں ہوا اور منگا دوں گی۔" افتخار جھلا کر "جوتی میرے
بولنے نے کھو دی جو اسے پھینک دیا۔میرا تو وہی لوں گا۔" اس ہی تکرار میں آغا میر کی ڈیوڑھی کا اسٹیشن
آگیا۔سب اتر گئے پھوپھی باقی رہ گئیں۔جوتی کی اب بھی تلاش جاری رہی۔آخر ایک پیر میں جوتی پہنے پہنے
اتریں۔بھائی نے بیزار کہا "ارے اسے بھی پھینک دو۔" مگر یہ بگڑ بگڑ کر یہی کہتی رہیں "ہاں ایک تو کھو گئی
دوسری بھی پھینک دوں۔" ڈولیاں آئیں پردے تنے ریل سے سب اترے۔دو شکرموں میں کھڑکیوں کی

جھلیاں چڑھا کر عورتیں اس میں بند کی گئیں - ایک کوچ بان کے ساتھ میر صاحب بیٹھے دوسرے کے ساتھ امانت جو کہ نوکری کو شادیوں کی شرکت کے واسطے خیرباد کہہ کر ساتھ آ گئے تھے - تیسری شکرم میں منشی جی اور منشی جی کے بھائی عرفان علی کے سالے راحت مرزا عجاز اد بھائی مدن صاحب یہ لوگ اسٹیشن پر پہنچے آئے تھے - سب روانہ ہو گئے -

نخاس پر کنکر والے کنویں کے پاس منشی احتشام علی صاحب تحصیلدار کا موروثی مکان تھا - اسی جگہ ملے جلے چار مکان اور تھے یہ بھی سب انہیں کے رشتے داروں کے - ایک دوسرے میں کھڑکیاں یا زینوں سے راستہ تھا - دو چار رشتے دار ملکہ ڈولی کا راستہ جو دور تھے جس وقت ان لوگوں کی بگھیاں کھڑ کھڑاتی پہونچیں - سب گھروں کی عورتیں احتشام علی کے مکان میں جمع تھیں - آٹھ برس کے بعد ان لوگوں کا آنا ہوا تھا - جوں ہی ڈیوں پر ڈولیاں لگیں اور یہ لوگ اترے سیکڑوں بلائیں لی گئیں ہزاروں انگلیاں چٹخ گئیں کوئی گلے لگ لگ کر رو رہا ہے - خوشی کے آنسو بہا رہا ہے - کوئی ہنس رہا ہے - ایک کہتی ہے "اے مجھ سے تو ملو" دوسری کہتی ہے "ارے نگوڑیاں ننھی ننھی جانیں گئی تھیں اب کیا پہچانیں - اے برسوں بعد ملنا ہوتا ہے بچاریاں کیا جانیں -" "اے میرے لڑی دیکھو یہ رفن ہے اے جیو تمین برس کی جان تھی - اب ماشاء اللہ پہچانی نہیں جاتی -" "اے لو ان کو تو دیکھو - کیا نام شوکت - ہاں بہن یہ دونوں نئی ہیں اے اس سے چھوٹا ایک لڑکا ماشاء اللہ سے اور ہے دونوں کی پیدائش پردیس کی ہے -" "اے وہ ہے میاں بھیاں آؤ بھیاں آؤ - جیو جیو ہم تمہاری نانی ہیں - یہ تمہاری خالہ ہیں -"

غرض یہ کہ کھلبلی تھی - عجیب خوشیاں تھیں - گھنٹوں کیا بلکہ دنوں یہ ہی ہوتا رہا - تیسرے اور چوتھے دن تک ڈولیاں آتی رہیں - اسباب بکھرا پڑا ہے - بیویاں آ رہی ہیں - جلدی جلدی تہہ خانہ کھولا گیا - پرانے تخت نکالے گئے کہ آنے گئے کے بیٹھنے کا سہارا ہو - ویسے مکان تو آٹھ دن کے بعد بھی ٹھیک نہ ہوا - اب مزدور لگ گئے - ادھر چاندنیاں جازم تانی ہیں ادھر پردے پڑے ہیں مزدور لگے ہیں - خدا خدا کر کے بیس دن کے بعد راج مزدوروں کا زور کم ہوا - اتنے دنوں میں دو دفعہ بچھو چونے کے تغار میں گریں اور آخری مرتبہ تو مرنے سے بچیں - نہ معلوم سوئی تھی کہ بسیرہ تھا سیڑھی کے نیچے گھسی ڈھونڈ رہی تھیں - اور ایک بار ان کے اوپر گری - بچ گئیں - اللہ نے جان رکھ لی چوٹ پوری آئی - پنڈلی لہولہان ہو گئی - ان کی وجہ سے اور بھی جلدی جلدی کر کے مزدوروں کو نکال دیا مکان سجایا گیا - مردانے کے دو کمرے اور بیٹھک میاں کے واسطے ٹھیک ہوئے - دریاں بچھیں - چاندنی اور قالین بچھ گئے - گاؤ تکیے لگے - اگالدان رکھے گئے - دیوار گیریاں اور قندیلیں لگائی گئیں - گھر میں دالان در دالان - اندر باہر تختوں کا جوکہ لگا - شہ نشینوں میں دریاں - قالین - صحنچیوں میں دو دو چوکیاں ان پر فرش - سلفچیاں پاندان - اگالدان - بکھرے، سرپوش صلابچواں، غریبوں کے یہاں تلنے کے ہی ہوتے ہیں - لیکن عمدہ قلعی ہو گئی جھلملانے لگے - یہی مانو شریف آدمیوں کا گھر معلوم ہونے لگا - جب ذرا گھر سے چھٹی ہوئی ہوش میں ہوش آئے تو اب جہیز درست کرنے کا سلسلہ چلا - تجن آپا - بستی خالہ - گیتی آرا بیگم کو ڈولیاں بھیج بھیج کر بلایا - بہن شادی کا معاملہ ہے - کل کو تم ہی لوگ کہتے ادنیٰ شہر میں بیٹھی تھیں کوئی ہم لوگ مر نہ گئے تھے ہم سے رائے نہ لی - لو تو اب تم لوگ بیٹھو تم بتاتی جاؤ میں کرتی جاؤں - دوسری بیوی "میں پردیس پردیس رہی مجھے خاک معلوم نہیں - قسمت سے نہ ماں زندہ ہیں نہ ساس جو تم سب کہوگی وہ ہوگا" چنانچہ دو ماہ پہلے سے پانچ سیر کی روٹی دونوں وقت

سندور سے آنے لگی کسی کسی دن یہ روٹی سندوری پراٹھوں کی صورت اختیار کر لیتی تھی اور پھر جب پراٹھے ہوتے تھے تو کباب بلائی لازمی آتی تھی۔ لکھنو کے خرچ کچھ ایسے ویسے ہیں۔ دن بھر کے کھانچے والوں ہی کو جوڑا جائے تو کتنا ہوتا ہے۔ کھرنی فالسے، گنڈیریاں، لکڑی کھیرے، کسیرو، نمش۔ برف کی قلفی۔ اللہ رے کی گولی سہال، ایک چیز ہو۔ دن بھر سودے والوں کا تانتا لگا تھا۔ یہ ٹھیک ہے کہ برسوں کے بعد بچے شہر میں آئے تھے کیسے منع کیا جاتا۔ لیکن کوئی حد بھی تھی۔ جو جو سودے والے آئے وہ وہ بچے دیوانے ہوتے گئے ایک دن برف کی قلفی اور چند چیزیں لے چکنے کے بعد پھر کسی آواز پر انکار دوڑے۔ بڑھئی آواز لگا رہا تھا "کام بڑھئی۔" اب اماں کے سر ہیں کہ "ہم تو کام بڑھئی لیں گے۔" اس پر پھپی نے اور غضب کر دیا۔ جلدی سے پیسے نکال کر بولیں "اے لو مجھے بھی لادو۔ کیسا ہوتا ہے میں نے کبھی نہیں کھایا۔" اغن صاحب کی یعنی عرفان علی کی بیوی انتخاب دلہن کوٹھے پر سے بولیں "اے بہن وہ بچوں کو نہیں دیتا۔ تم خود جا کر اس سے کام بڑھئی لے لو۔ تم کو دے گا۔" سب ہنسنے لگے اور وہ خود منہ بناتی بڑبڑاتی چلدیں "اے واہ کیا بنتی ہے بڑھیا۔" اصل بات یہ تھی کہ عرفان علی بیوی کو بھاوج اور نند کی کوئی ادا پھوٹی آنکھ نہ بھاتی تھی۔ پھر اب جب سے یہ لوگ آئے تھے تو ان کو مکان چھوڑ کر کوٹھے پر جانا پڑا تھا۔ کوٹھا بھی کچھ چھوٹا نہ تھا ان لوگوں کے واسطے کافی تھا۔ دو ماں بیٹیاں۔ ایک لڑکا۔ میاں دن بھر جتنی دیر رہتے تھے بھائی کے پاس۔ دونوں میں انتہائی میل محبت، عرفان چھوٹے تھے۔ حیثیت بھی کم تھی نخاس کے اسکول میں اردو ماسٹر تھے لیکن آپس میں کوئی فرق نہ تھا ابھی سال بھی پورا نہیں ہوا احتشام علی لکھنو آئے تھے سب کے کپڑے بنوائے، چلتے وقت بھاوج کو چالیس روپے لڑکی کی چوڑیوں کے واسطے بھی دیے۔ ان کی نگاہ میں جیسے اپنے بچے ویسے ہی بھائی کے۔ لیکن عرفان علی کی بیوی انتخاب دلہن کا دل پھر بھی صاف نہ تھا۔ کوٹھے پر بیٹھے بیٹھے ان لوگوں کی ایک ایک بات دیکھتیں اور اعتراض کرتیں۔ کھانا ان کو پسند نہ آتا۔ ناشتہ انہیں اچھا نہ لگتا۔ ایک دن جب یہ لوگ نئے نئے آئے ہوئے تھے گھر ٹھیک ہوا تھا جہاں آرا اور حسن آرا نے صبح کی چائے بنائی سب کو دی اور ان ماں بیٹیوں کے واسطے دو پیالوں میں چائے اس پر ایک ایک گاؤ زبان شیروال کوٹھے پر بھیج دی ادھر دروازے پر بھانڈ غل مچائے ہوئے تھے "گھر آنا مبارک شادیاں مبارک۔ توتو کے نعرے لگا رہے تھے ادھر باپ کے پاس ملنے والوں کا سلسلہ ادھر چائے اور پانوں کی طلبی ہو رہی تھی۔ گھر میں گوکھے کی بہو ڈالی لے کر آئی تھی کنجڑ کی ذات وہ شور مچایا تھا کہ بیان سے باہر۔ جلدی میں بچی کی چائے روانہ کر دی۔ نہ معلوم کیا ہوا۔ بالائی کم تھی کہ نمک زیادہ انہوں نے دونوں بادیے واپس کر دیے۔ حسن آرا نے جا کر ماں سے کہا۔ ماں کوٹھے پر گئیں گو بڑی تھیں لیکن معافی مانگی گلے لگایا۔ منا کر نیچے لائیں بھئی لڑکیاں ہیں نا سمجھ ہیں کوئی اللہ نہ کرے جان کے نہیں۔ وہی بچپنا بے خیالی۔ الٹی سیدھی چائے بھیجدی۔ تم کو چاہیے تھا خود آکر نگوڑیوں کو دو دو جھنجھوڑیاں دیتیں۔ سو سو باتیں سناتیں۔ یہ تو جنگلوں جنگلوں پھرنے والے اور بہن خدا کی قسم تمہاری جان کی قسم کیا جانیں ہمارے وہاں تو چائے بنتی ہی نہ تھی۔ صبح کو جس کے جی میں آیا میٹھے سے روٹی کھالی۔ یا مکھن سے۔ تمہارے جیٹھ کے اور وقار کے واسطے دودھ گرم گرم چلا گیا ایک ایک پیالی پی لیا۔ ہم کیا جانیں چائے۔ وہ تو اب دیس میں آئے تو شہر کے رواج کے موافق چلے۔ کئی دفعہ دل میں آیا کہ میں تم سے کہوں کہ صبح کو چائے کے واسطے تم ہی چلی آیا کرو۔ بنا دیا کرو۔ لیکن بیوی اس ڈر سے چپ ہو گئی کہ تم کہو گی کہ بندیا گیری کرواتی ہیں۔ اچھا اب تم ہی بنایا کرو چلو یوں ہی سہی۔" انتخاب دلہن بولیں

"اے بھابی چائے بھی بنانا کوئی مشکل ہے۔ پتی اوٹائی جب گل گئی اچھالا ٹھنڈے پانی کے چھینٹے دیئے تو سوئی چائے تیار ہو گئی۔ اور یوں تو کوئی بگاڑنا چاہے تو اس کا علاج ہی کیا۔" منشی جی کی بیوی بولیں "اچھا بھئی، اگر دو ایک دن اگر تم بنا جاؤ گی تو کوئی حرج ہے۔ جاؤ جا کر اپنا گھر سمجھ کر خود بنالو خوب اچھی بنانا۔ ایک کٹوری مجھے بھی دینا۔ میں بھی پیوں گی۔ اس قصے میں میں نے بھی نہیں پی۔" جب حسن آرا اور جہاں آرا کے ساتھ باورچی خانے چلی گئیں تو انہوں نے گھوم کر بستی خالہ اور قمن آپا سے کہا "اے دیکھتی ہو ان کی باتیں اپنے آپ ہاتھوں سے اکڑی جاتی ہیں۔" بستی خالہ نے کہا "بہنی ان کی تو ہمیشہ سے یہی باتیں ہیں۔ اور بھئی اب تو تم کار کرنے کھڑی ہوئی ہو سب کی اٹھانا پڑے گی۔ خیر بہن چھوڑو اس کو دیکھو۔ یہ بانکڑیاں اور لچے آئے ہیں تم بھی دیکھو مجھے تو یہ بانکڑی پسند ہے دیکھو اس کا گوکھرو چھوٹا ہے لیکن امانت تم کو اتنا سمجھایا پھر بھی نہ سمجھے ادھر آؤ میں بتاؤں کس طرح کی ہو۔ امانت "پہلے ان کی (پھوپھی کی طرف اشارہ کر کے تو سن لوں دیکھیے (ایک پیر کی جوتی دکھا کر) یہ بھی ضروری کام ہے۔ شہر بھر چھان مارا اس کے ساتھ کی دوسری ملتی ہی نہیں۔ ایک جگہ ایک ہے مگر وہ بھی اسی پیر کی۔ پھوپھی سے کہتا ہوں کہ وہی لادوں تو بگڑتی ہیں۔" سب ہنستے ہنستے لوٹ گئے۔ پھوپی بہت خفا ہو گئیں۔ منشی جی کی ماں سمجھانے لگیں۔ "اوئی باجی تم کو کیا ہو گیا ہے۔ اب تو للہ اس جوتی کو پھینک دو۔ اکیلا ایک پیر کہیں نہیں ملتا جو اس کے ساتھ کا ملے گا۔" یہ ادھر نند کو سمجھا رہی تھیں۔ انتخاب دلہن بھناتی دوپٹے کو جھٹکے دیتی سب پھینک پھاک دھڑدھڑ پھر کوٹھے پر چل دیں۔ سب حق دق رہ گئے۔ لو اب کیا ہوا۔ جہاں آرا تو منہ بنائے الگ آکر بیٹھ گئیں۔ ماں نے کہا "کیا ہوا۔ تم نے کیا کیا۔ کیوں بگاڑ دیا" بچاری بولی "اماں میں نے کیا کیا۔ یہاں جو سب لوگ ٹھٹھے مار کر ہنسے تو سمجھیں ان پر ہنس رہے ہیں۔ بس اٹھ کر چل دیں۔ اب بتلایئے۔"

ماں کچھ دیر خاموش رہی پھر مظلوموں کی آواز میں بولیں۔ "پھر جاتی ہوں ہاتھ پیر پھر جوڑوں گی۔ بچاری نے کوٹھے پر جا کر پھر منایا۔ اور انتخاب دلہن پر ہی کیا منحصر تھا خاندان بھر میں روٹھن سوار تھی۔ کسی کو کوئی گلہ۔ کسی کو کوئی گلہ۔ پرانے قصے قضیئے سب اسی دن کے واسطے رہ گئے تھے ان کے چچیا سسر کی لڑکی نند۔ سلطان جہاں پاٹے نالے پر رہتی تھیں ان کو ہزار بلایا۔ ڈولیاں بھیجیں وہ نہ آئیں۔ پھر پھوپھی اور خود ڈولی میں بیٹھ کر بلاوہ دینے گئیں۔ قسمیں دیں اے بہن تم تو مہینہ بھر پہلے سے آئی ہو اور اب آئیں۔

آخر جس دن لڑکیوں کو مانجھے بٹھایا جا رہا تھا بے چاری پھر خود ڈولی سوار ہو کر گئیں۔ وہ خدا کی بندی اب بھی نہ آئی صاف کہہ دیا کہ "بھائی مجھے شکایت تم سے نہیں شکایت ہے تو مجھ کو اپنے بھائی سے ہے وہ آئیں۔ اب بیچاری نے میاں کو بھیجا تو جب آئیں۔ اور آئیں بھی کس شان سے ڈولی میں ہی سے گلے شکوے گاتی اتریں۔ قد تو نہایت چھوٹا لیکن اس پر آواز اللہ نے وہ دی تھی کہ چار دیوار پار جائے۔ اور زبان قینچی کی طرح چلتی تھی۔ صورت دیکھو تو کیسی پیاری پیاری۔ گورا رنگ آفتابی چہرہ۔ لیکن ہیں بالکل تتیا مرچ۔ گھر میں گھسیں تو زبان چل رہی تھی کہ اللہ کی پناہ۔ "اے میں تو ہرگز نہ آتی۔ جب مجھ کو سب نے چھوڑ دیا تو میں نے بھی سب کو چھوڑ دیا۔ اے میں ہرگز نہ آتی۔ لیکن کیا کروں۔ خون سے مجبور ہو گئی پھر خون نے جوش مارا منہ دیکھے مروت آگئی۔ بھائی خود نہ آتے تو میں بھلا آتی۔ اللہ کی خدا کی قسم۔ نہ آتی۔ اے وا چھمی کی شادی ہوئی جب نہ آئے۔ لو بیوی وہ نگوڑی بیوہ ہو گئی جب نہ آکر جھانکا آپ سے دور ساجد کے پیٹھ پر کا لڑکا مر گیا تو خبر نہ لی۔ پردیس پردیس۔ اوئی بھاڑ میں گیا پردیس ہم کیا جانیں ہمارا تو کوئی شریک

نہ ہوا - ہاں ہم سب کے شریک ہیں جن کی انگلی رکھی ہم کھڑے ہو گئے شہر بھر میں جس کی اٹھتی ہے - پھر ہمارے بغیر قرار بھی نہیں آتا - اے جب ہم برے ہیں تو ہم کو چھوڑ دو -

باہر مردانے میں منشی احتشام علی مع اپنے تمام ارا کین کے برات کے کھانے وغیرہ کی تیاریوں میں لگے ہیں - خمیرہ کے حقے سلگ رہے ہیں - کشمیری چائے کے دور چل رہے ہیں اور سامان کی فہرست بن رہی ہے - رحمت رکاب دار - علا بندے باورچی - حاتم بہشتی - حشمت گگر وغیرہ وغیرہ کھڑے ہیں - خود منشی صاحب مسند کے ایک کونے پر بیٹھے ہیں - برابر میں لدن صاحب ہیں جو کہ برابر پان کھائے جاتے ہیں - اور اگالدان کو بھرتے جاتے ہیں - مسند کے برابر ایک مونڈھے پر عرفان علی صاحب بیٹھے ہیں ان کے برابر آرام کرسی پر ہاتھ میں قلم اور کاغذ لیے چھٹن صاحب دراز ہیں - آپ منشی صاحب کے چچا کے سالے کے بھائی کے پوتے یعنی بھائی ایک تو اس طرح سے ہیں - اور دوسرا رشتہ یہ ہے کہ ایک زینہ اور دو کھڑکیوں میں سے ہو کر ان کا گھر ہے - چنانچہ بھائی ہیں - عمر کم ہے صحت اچھی ہے نہایت خوبصورت جوان ہیں پھر اس پر بانک پن غضب کا ہے - چوڑی دار پاجامہ ، ادھی کا انگرکھا ، ریشمی کامدار دو پلی ٹوپی - سر پہ پٹے نما بال ان پر پھبتے ہیں - گھر کے رئیس ہیں نہ غریب ہیں - سچ تو یہ ہے کہ ان کے گھر کا راز آج تک کسی کو معلوم ہی نہ ہوا - ان کا خود شغل بلکہ پیشہ محلہ اور برادری کی خدمت ہے - کوئی بیاہ کوئی شادی - کوئی مسلمانی - کوئی روزہ کشائی آمین ان کے بغیر ہو ہی نہیں سکتی - کوئی مرجائے تو پھول - چالیسواں بغیر چھٹن صاحب کے کیسے ہو - کوئی پیدا ہو تو چھٹی چلہ عقیقہ - دودھ بڑھائی ان کے بغیر کیسی ہو - غرض کہ ان کے بغیر کسی کو چین نہیں - اب اس موقع پر بھی انتظامات کی روح رواں یہ ہی ہیں باورچی سے سامان اور جنس کے بارے میں مشورے ہو رہے ہیں اور فہرست تیار کی جارہی ہے

منشی احتشام --- بھائی علا بندے میں ان معاملات میں کچھ رائے نہیں رکھتا - میں نے تو ویسے ہی پوچھا - جو چھٹن صاحب کہیں وہی ٹھیک ہے - فی آدمی ایک چھٹانک میدے کی صرف ایک شیرمال - بڑی عجیب بات ہے -

چھٹن صاحب --- جی ہاں - بھائی صاحب - دسترخوان پر تو یہ بالکل کافی ہے آپ خود دیکھ لیں گے - کس قدر بچ جائیں گی پھینک کر جائیں گی - ہماری کھانے کے ساتھ زیادہ کوئی نہیں کھا سکتا - اب یہ ہی دیکھیں مزعفر چوگنی کا آدھ پاؤ بالائی کیا کوئی تشتری بھر سے زیادہ کھا سکتا ہے ؟

منشی صاحب --- کیا دراصل چاولوں سے چوگنی شکر ڈالی جائے گی اور کھپ جائے گی -

علا بندے --- اے سرکار کیسا کیسا - باسی تباسی چاول - حضور ملاحظہ کریں تو ان پر بھی شکر نہ ملے گی - وہ تو سب پی لیں گے - حضور تگنی شکر کا مزعفر تو قصائیوں اور نائی کنگھی والوں کے یہاں پکتا ہے -

منشی احتشام - اچھا بھائی دیکھیں گے ہمیں تو سب باتیں عجیب ہی معلوم ہو رہی ہیں -

علا بندے --- سرکار پہلا کار ہے - اللہ مبارک کرے ابھی تو پہلا کار ہے اب واقف ہو جائیں گے -

چھٹن صاحب --- نہیں - نہیں - بھائی شہر میں رہے کہاں - ہمیشہ پردیس پردیس نوکری پر پھرتے رہے -

علا بندے --- گوشت کے واسطے کس کو کہا جائے -

میاں --- محمودی کہے گا -

چھٹن صاحب--- اماو الله - توبہ ہوئی توبہ - لڈن کی شادی میں اس نے دھوکا دیا ہے خدا کی پناہ-
علا بندے --- تو میاں بقاتی کو کیوں نہ ٹھیکہ دیجئے - خدا کی قسم نواب جہانگیر قدر کی تو اسی کی روزہ کشائی میں
ابھی مہینہ نہیں ہوا ایسا گوشت دیا ہے کہ تعریف نہیں ہو سکتی - میاں آپ دیکھتے تو پھوک اٹھتے اور سرکار
بنانے کا تو اسی کا حق ہے - خوب بناتا ہے -

منشی احتشام --- خصی عمدہ مل گئے ہوں گے -

میاں چھٹن --- بکرے اچھے تیار دیکھ کر لینا چاہئے (چونک کر) خصی لاحول ولا قوت - بھائی صاحب دہقانی
لوگ خصی کا پلاؤ پکواتے ہیں ہم لکھنو والے تو اسے چھوتے بھی نہیں ساہا ہونا چاہئے - آپ ساہا کھیے بھی نہ
ہوں گے ایک برس سے کم کی بکری -

اتنے میں ہمارے میر صاحب نے آکر مردہ آواز میں کہا - "حکیم صاحب آرہے ہیں -" اور فوراً ہی ان
بینس پھاٹک میں داخل ہوئی فوراً ہی سب لوگ تعظیماً کھڑے ہوگئے -

منشی احتشام علی تخت سے اتر چار قدم آگے کھڑے ہوگئے - پینس میں سفید چادر اس پر قالین -
پیچھے گاؤ - آزو بازو گلو تکنیاں لگائے پھسکڑا مارے حکیم صاحب بیٹھے تھے - پینس رکھی گئی حکیم صاحب نے
چاندی کے اگالدان میں جو پاس ہی رکھا تھا - پون پاؤ ڈلی کھتے چونے کی معجون اگل کر منہ صاف کیا -
مخملی گھتیلا جو کہار نے اندر سے نکال کر رکھا - جیسے حکیم صاحب نہایت پھرتی سے پہن کر انگرکھے
کے دامن برابر کئے اور ڈیڑھ خم کھڑے ہو کر ۴۵ ڈگری زاویہ میں گھوم گھوم کر ہاتھ کی سبک جنبش سے
حاضرین موقع کو نیاز مندی کی ہوا بالکل اسی طرح دینی شروع کر دی - جیسے ایک گھومنے والا بجلی کا پنکھا آج
کل ہوا دیتا ہے -

منشی احتشام علی تو تھوڑے سے کھڑے رہے - لیکن چھٹن صاحب وغیرہ نے دست بستہ اتنی ہی زیادہ
نیاز مندی حکیم صاحب کو واپس کر دی - حکیم صاحب منشی جی کے سمدھی ہیں چند ضروری معاملات طے
کرنے کے لئے آئے ہیں -

مسافر کی آخری منزلیں

حضرت گنج کے پاس لال باغ کی طرف چھوٹا سا چمکتے ہوئے پیتل کا "دی نیسٹ" سائن بورڈ ملے
گا جس کی کہ دراصل کوئی ضرورت نہیں ہے - اگر کسی کو بھی محلہ یا روڈ بتا دی جائے اور کہہ دیا جائے کہ
کوٹھی کا نام "دی نیسٹ" ہے تو سوائے اس کوٹھی کے کسی اور میں نہیں جا سکتا ہے احاطے کی دیوار کے
ساتھ ساتھ گھنی نیل کانٹے کی بیل ہے جو کہ دونوں طرف سے چل کر دونوں سرہاؤس میں آملتی ہے اور
دونوں سرہاؤس کے بیچ میں کوٹھی کا پھاٹک ہے یہاں سے سیدھی سڑک جاکر کوٹھی کے چاروں طرف گھوم
جاتی ہے سیدھی سڑک کے دونوں سرخ اور سفید گلاب کی بیلوں کی باڑھ تھوڑی دور پر کھڑی ہیں -
ایک طرف لان اور دوسری طرف پکا سمنٹ کا ٹینس کورٹ ہے - اگر ادھر کوئی بیٹھا ہو اور اس سڑک پر
سے مڑ آئے تو دیکھنے والے کو یہ معلوم ہوگا کہ موٹر ان گلاب کی بیلوں میں آنکھ مچولی کھیل رہا ہے کبھی
چھپ جاتا ہے اور کبھی نکل آتا ہے - کوٹھی بالکل پرانے انگلش اسٹائل کی ہے جس میں کہ ہر حصہ بذات خو

طرفی کسی کا نام وزن جواب نہیں ہے۔

ایک کونے پر مکان کا سب سے اونچا حصہ ہے ایک پر سرخ پھول کی انگریزی بیل جسے ہندوستانی پرچیا بیل کہتے ہیں پھیلتی ہوئی اوپر تک پہونچ کر کوٹھی پر سہرے کی طرح لہرا رہی ہے۔

اسی کے برابر ایک ڈبل پورچ ہے جو کہ مختلف بیلوں اور لٹکے ہوئے گملوں سے دلہن بنا ہوا ہے اور اس کے اندر کتھی رنگ کا ایک موٹر کچھوے کی طرح خاموش کھڑا ہوا ہے۔ آنے جانے والوں کو اپنی تکونی اور چوکوری چھ شیشے کی آنکھوں سے حقارت کی نظر سے دیکھتا رہتا ہے۔

کوٹھی کے باقی دو طرف مولسری اور گل مہر کی شاداب سبز شاخوں سے گہرا سایہ کر رکھا ہے۔ باہر سے یہ کوٹھی ایک بنی سنوری، روٹھی ہوئی مغرور حسینہ معلوم ہوتی ہے۔

یہاں کبھی شور و غل تو کیا کوئی کرخت آواز تک نہیں سنائی دیتی۔ اگر کوئی آدمی ایک ہفتہ دن رات اس کے پھاٹک کے باہر سڑک پر کھڑا رہے تب بھی وہ حلف اٹھا سکتا ہے کہ اس نے ان تین آوازوں کے علاوہ کبھی کوئی آواز نہ سنی ہوگی۔

موٹر کی ہلکی سرسراہٹ۔ پیانو کی مدھم پن۔ پن۔ پوں۔ پین یا پکڑی (سے جی کتیا) کی یو۔ یو۔ یو۔ باقی تمام باہر والے کے واسطے۔ سحر ہے۔ جادو ہے افسانہ زار ہے۔ سکوت ہے غم ہے حسرت ہے۔ ناز ہے۔ غرور ہے۔ یا جو بھی سمجھ میں آجائے اور حسن ہے۔ اس کوٹھی کی پشت پر شاگرد پیشہ ہے۔ وہاں سے خاموش ملازم بغیر پیروں کے آہٹ کے آتے ہیں اپنا اپنا کام کر کے چلے جاتے ہیں۔

حسن آرا کا اپنا کمرہ غسل خانہ باہر کے چھوٹے برآمدے سے ملا ہوا ہے یہاں اس کی دونوں وقت کی چائے اور رات کا کھانا آجاتا ہے۔

صبح کو میز پر بیٹے اور بہو کے ساتھ کھانے کے کمرے میں کھانا کھاتی اور کبھی کبھی رات کے کھانے پر جب دو ایک مہمان بھی اس قسم کے ہوتے ہیں کہ اس کا ہونا ضروری سمجھا جاتا ہے تو اسے اطلاع ملتی ہے کہ آج رات کو میز پر جانا ہوگا۔

چھ سات کے درمیان بہو آکر دو چار منٹ ساس سے باتیں کرتی ہیں اور اس طرح معاً ساس کے لباس پر نظر پڑ جاتی ہے۔ نہایت محبت کے لہجے میں کہتی ہیں۔ "اماں جان سلک کے پاجامے کے واسطے ابھی موسم اتنا تو ٹھنڈا نہیں ہے۔ کیوں نہ آپ ہلکا پیازی ریشمی گون کا پاجامہ پہن لیں۔ اس پر سفید دوپٹہ بھی ٹھیک رہے گا اور اس میں سیاہ فیتہ بھی اچھا لگے گا۔"

اماں جان کو کیا اعتراض ہو سکتا ہے جو کہو وہ پہن لیں۔ صرف ایک بار اماں جان نے ضد ضرور کی تھی جب اس نے ساڑھی پہننے کے واسطے اصرار کیا تھا۔ اس وقت میاں اور بیوی دونوں سر تھے۔ مگر حسن آرا نے نہ بہو کی مانی نہ مسعود ابن جلال کی پروا کی صاف کہہ دیا "سنو میاں اب میرا بڑھاپا ہے میرا کیا ہے کونے میں پڑی اللہ اللہ کرتی ہوں۔ ماشاءاللہ بہو کو جو جی چاہے پہناؤ۔ میں بھی دیکھ کر خوش ہو جاؤں گی دعائیں دوں گی۔ نہ مجھے اب کسی سے ملنا ہے نہ کہیں آنا جانا۔ تم کو پھولتے پھلتے دیکھتی ہوئی ایسے ہی مرجاؤں۔ تم پر سے صدقے۔ میرا کیا ہے بچپنا، اور جوانی تک تو بڑے پائنچوں کے پاجامے پہنے تو اب ادھر کل کی بات جب سے تم پیدا ہوئے تنگ پاجامے پہننے لگی میرے لئے تو یہی بڑا (فی شن) فیشن ہے۔" آخر

"اماں تنگ پاجامے کا بھی کوئی تک ہے۔ اگر پرانی وضع رکھنا ہے تو پھر بڑے پائنچوں کا پاجامہ پہنئے۔" "ہاں بیٹے یہ مجھے منظور ہے۔"

اس وقت سے حسن آرا نے اپنے کو بالکل بہو اور بیٹے کی خوشی پر چھوڑ دیا تھا جیسے کہ ڈرائنگ روم کا کوئی گلدان۔ ان میں پھول اور ان پر کپڑے سب وقت موسم کے حساب سے آرائش کئے جاتے تھے۔ شروع شروع میں جب کوٹھی سجائی گئی ہے تو حسن آرا کو یاد ہے کہ ایک دن میاں بیوی دونوں گول کمرہ میں مسئلہ چلے کر رہے تھے۔ وہ یہ تھا کہ ایک بے ڈول لمبا مراد آبادی گلدان بیوی کو شادی کے موقع پر کسی سہیلی نے دیا تھا اس کے بارے میں یہ بات چیت تھی۔ بیگم نے کہا نہیں جب ہے تو اس کی بھی کوئی جگہ نکالنا چاہیئے۔ پھر وہ گلدان جگہ پر رکھا گیا طرح طرح سے اسے دیکھا گیا۔ آخر باہر برآمدے میں ہیٹ ریک کے برابر مور کے پر لگا اس کی نشست سمجھ میں آگئی۔ حسن آرا پڑھی لکھی نہ تھی۔ ان سب باتوں کا اس پر اثر تھا۔ وہ لفظوں میں اپنی حالت نہ بیان کر سکتی تھی لیکن بغیر لفظ دل میں دہرائے وہ جانتی تھی کہ وہ بھی ایک چیز ہے سامان آرائش میں۔ اسے بھی ایک جگہ دینا پڑتی ہے اس سے زیادہ اس کی ہستی اس مکان میں کوئی وقعت نہ رکھتی۔ تین برس کے پوتے کے واسطے بھی وہ قطعی بیکار تھی۔ آیا بچہ کے لئے تھی۔ کھلانا، پلانا، بہلانا، منہ دھلانا، دکھ درد، دوا کسی مصرف کی وہ نہ تھی۔ مرتے سکہ کی طرح زمانہ اسے میلوں پیچھے چھوڑ چکا تھا۔ پوتے کو پیار کرنے کو دل چاہے تو دور سے چٹکی بجا ے اسے آگے بڑھنا مشکل تھا۔ اب رہا گھر اس سے اس کو کیا مطلب ہو سکتا تھا۔ ملازم اپنے کاموں پر مستعد۔ ان کے کام ان کی سمجھ سے باہر تھے۔ چار برس سے باورچی خانہ کا نام ہی نام سنا تھا۔ دیکھا نہ تھا ایک دفعہ ڈرتے ڈرتے اس طرف گئی بھی تھی۔ لوگوں نے بتایا بھی تھا لیکن اس بے چاری کو باورچی خانہ نہ نظر پڑا۔ کھانے کے بارے میں اس کا دخل یا اس کی رائے کچھ نہ تھی۔ اور ہوتی بھی کیسے۔ جہاں کھانے والے بدل گئے وہاں کھانے بھی بدل چکے تھے اس کی زندگی صرف اسی قدر رہ گئی تھی کہ چائے پی لی کھانا کھا لیا اور چوکی پر نمازیں پڑھتی رہے۔ جب شاندار یادگار سلف کا نمونہ دکھانا ہو تو ماں کو بھی کھانے پر یا گول کمرے میں بلا لو۔ غیر مردوں کے سامنے یہ البتہ کبھی نہ گئی نوکروں کے سامنے جانے پر مجبور ہو گئی تھی۔ ایک دن تین عورتیں (جن کو کہ حسن آرا ازنخے ہی سمجھتی رہی آئی ہوئی تھیں ان میں اسے ایک گھنٹہ بیٹھنا پڑا۔ سوائے خاموش بیٹھے رہنے کے کیا کرتی۔

آخر میں ان میں سے ایک نے مسسز نیڈو کی تصویر کی طرف اشارہ کر کے پوچھا "آپ ان کو جانتی ہیں" حسنیہ نے بغیر مسکرائے ہوئے کہا "ہاں یہ میری بہن ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ یہ چوکھٹے میں ہیں اور میں باہر ہوں۔" سب کی سب بڑی دیر تک ہنستی رہیں۔ اور حسنیہ ان کے ہنسنے پر ہنستی رہی۔ حسنیہ ماں تھی ماں کی مامتا ابھی اسی طرح تھی۔ مسعود ابن جلال کی ہر خوشی سر آنکھوں پر تھی۔ اس کی ہر برائی ایک بڑائی تھی اس کی بڑائی اس کے لئے ایک غرور تھا۔ مگر دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں۔

بیٹے سے گلہ نہ تھا۔ وہ پھلے پھولے۔ مگر زمانہ تو بڑی جلدی ختم ہو گیا۔ میاں بھائی پر جان فدا تھی۔ جئیں وہ ہزار برس۔ لیکن اب وہ میاں بھائی ہی نہیں۔ ان کی شادی کا ہونا۔ ایک کے بعد ایک بچہ ہونا۔ اپنا بیوہ ہونا۔ آفتاب بھی سگے بھائی کے برابر تھا۔ جب سے اس کے بھی بال بچے ہوئے اس نے بھی رفتہ رفتہ چھوڑ دیا۔ ہاں آخری وقت ہے۔ کیا کیا جائے ایسا ہی ہوتا ہوگا۔ مسعود تو پھلے پھولے آباد رہے حسنیہ

کے خیالات بے ترتیب تھے وہ جاہل تھی اظہار نہ کر سکتی تھی مگر کچھ ایسا سے معلوم ہوتا تھا کہ پیار سے بیٹے نے ماں کے پاس بیٹھ کر پورے اہتمام سے عمدہ کفن سلوا کر دے دیا۔ صاف ستھری پکی قبر بنوادی۔ دم دلاسا دے دیا "ماں سب سامان تیار ہے تم بہیں بیٹھو۔ جب آخری نیند آنے لگے پکار لینا۔ میں آجاؤں گا۔ اگر تم کو آرام سے لٹا دوں گا۔ گول کمرے میں ہوں۔ ریڈیو پر بے حد عمدہ عمدہ گانا آرہا ہے۔ لو میں جاتا ہوں اچھی اماں۔ پیاری اماں سب سامان ٹھیک ہے۔ گھبراؤ نہیں۔" لیکن ماں تھی اس کی بھی خوشی تھی کہ آئے جلدی نیند آئے۔ اس چھوٹے برآمدے میں جانماز پر بیٹھی اس آخری کوچ کا انتظار کیا کرتی تھی لیکن سردی سے گرمی۔ گرمی سے برساتیں آتی تھیں اور نہیں آتی تھی تو وہ نیند کہ جو سب دردوں کا ایک علاج ہے اور جب نیند نہ آتی تو وہ مٹھی بھر گوشت کا ظالم ٹکڑا۔ جس کو دل کہتے ہیں تڑپتا تھا اور خیالات محدود دماغ کو چکرا دیتے تھے۔

آج برسات کی گھنگور گھٹا چھائی ہوئی ہے کبھی کبھی گڑگڑاہٹ ہوتی ہے۔ ظہر کی نماز میں خیالات خلل ڈالے رہے ہیں۔ دفعتاً کان میں آواز آئی ہے۔ معصوم سریلے سر ہیں۔

نیم کی نمکولی پکی ساون کب آوے گا

جیوے میرا بیرن بھیا ڈولی بھیج بلاوے گا

تیسری رکعت دوسرے سجدے میں ہچکیوں سے سسکیاں ہوگئیں۔ نماز جاتی رہی۔ تھوڑی دیر بعد جب آنسو تھمنے کے قابل ہوگئے۔ تولیہ اور پانی کے چھینٹوں کی مدد کے بعد برآمدے میں جاکر کوٹھی کے قاعدے کے مطابق۔ دبی آواز میں کہا۔

"جاؤ تو یہاں سے جا۔" دھوبی کی لڑکی مولسری کے نیچے سے بھاگ گئی۔ پھر وضو کیا۔ پھر نماز ہونے لگی۔

■ ■

سید رفیق حسین

حضت وہ تو نکل گئے

میرا اور مسعود کا یہ خیال تھا کہ امتحان کے بعد ہم دونوں دو تین دن اور ٹھیریں گے اور اچھی طرح سے لکھنؤ کی سیر کریں گے۔ لیکن امتحان ختم ہونے سے پہلے ہی پیسے ختم ہوگئے جس دن آخری پرچہ کر کے ہم ہوٹل میں واپس آئے تو واپسی کے ٹکٹوں کے علاوہ تین چار روپے اور باقی تھے۔ ناچار یہ قرار پایا کہ سامان درست کر کے سب تیار کر لیا جائے اور ایک تیز سواری پر بیٹھ کر یہاں کا امام باڑہ۔ گھنٹہ گھر اور چوک کو ایک نگاہ دیکھ ہی آنا چاہیئے۔ پھر آٹھ بجے رات کی گاڑی سے کوچ بول دیا جائے۔ جلدی جلدی سامان درست کر کے ہم دونوں اپنا بار ہوٹل سے نیچے اترے۔ پارک کے نکڑ پر یکوں اور تانگوں کا ہجوم تھا۔ ادھر چلے۔ مسعود مُصر تھے کہ گھنٹوں کے حساب سے تانگہ ٹھیرا لو۔ میں نے ان کو مطلع کیا کہ وہ بے دال کے بودم ہیں۔ اس میں زیادہ خرچ ہو جائے گا۔ اس لئے فی الحال یکہ پر ہی اکتفا کرنا چاہیئے۔ اب یکوں میں تلاش شروع ہوئی مسعود صاحب نے ایک یکہ کی طرف اشارہ کیا۔ اس میں مضبوط اور تندرست جانور جتا ہوا تھا۔ میں نے ان سے انگریزی میں کہا کہ تم میں حِسِ لطیف کی کمی ہے۔ ورنہ تیز یکہ نہ ڈھونڈھتے، اول تو یہ کرایہ زیادہ مانگے گا دوسرے آندھی پانی کی طرح گئے اور آندھی پانی کی طرح آئے۔ اس طرح کہیں سیر ہوتی ہے۔ آخر ایک یکہ مطلب کا مجھے نظر ہی آگیا۔ مِشیالا چھوٹا سا ٹٹو۔ مونڈی نیچے کیے تین ٹانگوں پر حالت مراقبے میں تھا۔ چھوٹے سے یکے میں، ٹھیٹ لکھنوی یکے والے، پٹھے اس پر چار انچ کی دو پلی ٹوپی، چوڑی دار پائجامہ، انگرکھا پہنے، پیر سکیڑے گھٹنوں پر ٹھوڑی رکھے غین بیٹھے تھے۔ میں نے مسعود کی طرف غرور کے طور سے ہنستے ہوئے کہا۔ "دیکھو وہ ہے یکہ جس پر ہم چلیں گے۔"

مسعود بولے۔ "مالک اور گھوڑا دونوں افیونی۔" مجھے بہت برا معلوم ہوا۔ لیکن پھر بھی میں نے تمکنت سے ان کو سمجھا دیا۔ "میاں ابھی صاحبزادے ہو، ناسمجھ ہو۔ اپچی نہیں ہے۔ یادرفتگان میں غرق ہیں بگڑے ہوئے دربار اودھ کی نشانیاں ہیں۔ تم ان کی قدر و منزلت کیا جانو۔" یہ کہہ کر میں یکے کی طرف بڑھا اب سوچا کہ آواز دوں۔ جگاؤں تو کن لفظوں سے کہ تہذیب سے خالی نہ ہوں۔ محاورے کے خلاف نہ ہوں۔ کچھ سمجھ میں نہ آیا۔ ایک ترکیب ذہن میں آئی۔ ڈرتے ڈرتے سوتی ہوئی متبرک ٹھوڑی پر انگلی چھوائی تو یکے والے صاحب اس زور سے اچھل پڑے کہ میں بھی اچھل پڑا۔ یکہ بھی ہل گیا۔ ٹٹو کو بھی کچھ ہوش آگیا۔ دم کی چوری کو ایک دفعہ دائیں اور ایک دفعہ بائیں طرف ہلا کر پھر غوطہ میں پڑ گیا۔ یکے والے صاحب نے مجھے غور سے دیکھا اور پھر لاحول اس پیاری قرات سے ادا کی کہ اس میں چار عدد لون غنے شامل کر دیئے۔ میں نے داد دی۔ "سبحان اللہ آپ تو اچھے خاصے قاری ہیں۔ مگر اس وقت کی قرات بے موقع ہے، میں تو انسان ہوں۔" بڑے میاں بہت بگڑے "وان وحضت وان وہ یہ بھیں کوئی انسانیت ہیں کہ اچھیں خاصیں بیٹھے بٹھائیں مرد آدمی کو چوکاں دیاں اور پھر اب فرماتے ہیں کہ لاحول نہ پڑھیں۔ ہم تو دو روپوں کا

آسراں لگائے بیٹھے ہیں۔ آپ بڑے آمیں آکے چوکاں دیاں۔" میں نے کہا۔ "ارے بھائی اسی واسطے تو چونا دیا کہ کچھ مزدوری بھی کروگے کہ سوتے ہی رہوگے۔ اچھا بتاؤ کتنے گھنٹہ ہوگا۔" بڑے میاں نے سنبھل کر فرمایا۔ "میاں گھنٹے کاں حساب تو لیشن والے تانگوں سے کیجئے۔ آپ کو چلنا کہاں ہے یہ تو فرمائیں" میں نے بتایا کہ ہم لوگ پردیسی ہیں۔ شہر کی سیر کرنا چاہتے ہیں۔ چوک سے ہوتے ہوئے حسین آباد اور آصف الدولہ کا امام باڑہ دیکھتے ہوئے واپس آجائیں گے۔" معلوم ہوا کہ چار کوس کا چکر ہے۔ لیکن پردیسی ہونے کی وجہ سے ایک ہی روپیہ لے لیا جائے گا۔ میں خوش ہوگیا۔ لیکن مسعود کا منہ کلکتہ سلیپر کی طرح کھنچا ہی رہا۔ خیر ہم دونوں بیٹھ گئے۔ میں نے یکے والے صاحب کا نام پوچھا معلوم ہوا کہ نبن صاحب" میں نے کہا تو پھر اب چلئے۔ جواب ملا۔ "جیں تو چلتاں ہوں، آپ لوگ تنیار رہیں۔" میں نے کہا۔ بسم اللہ۔ نبن صاحب نے پینترا بدل کر فٹ بھر کی لکڑی میں بالشت بھر کا بندھا ہوا تاگا گھوڑی کے کولھوں پر چٹ سے لگایا۔ "تخ تخ چل ں چل ں۔" کا حکم گھوڑی کو دیا۔ اس نے یہ دفعہ سر کو اوپر نیچے کیا جیسے کوئی بڑھیا اوکھلی میں موسل چلاتی ہو اور بس میں سے کہا جانور تو چلتا ہی نہیں۔ فرمایا "چلتیں ہی چلتیں چلے گا۔ منہ کا نوالا تو نہیں ہے۔"

جب آخر گھوڑی چل ہی پڑی تو میں نے پھر نبن صاحب سے گفتگو شروع کی۔ سب ہی طرح انھیں چھیڑا۔ مگر اللہ کے بندے نے ہاں اور نہیں کے دو جوابوں میں ٹال مال دیا۔ کچھ باتیں نہ کیں خاموش ہی رہے۔ چلتے چلتے ایک اجڑے سے بازار میں جارہے تھے کہ نبن صاحب بولے۔

(اب نبن صاحب کی گفتگو بغیر نون غنوں کے لکھی جائے گی تاکہ پڑھنے میں آسانی ہو۔ ہاں شائقین اگر چاہیں تو خود متواتر غنے نون ملاتے جائیں۔)

نبن صاحب --- میاں صاحب زادے اب دیکھیے میں تو آپ کو لئے ہی چلتا ہوں مزدوری تو میری ہو ہی جائے گی۔ اگر آپ لوگ مناسب سمجھیں تو مجھے چار آنے دے دیں۔

مسعود --- واہ جی واہ ابھی سے۔ اور بڈھن کروگے کیا۔

نبن صاحب --- حضور ذری کے ذری آپ یہیں توقف کریں۔ بندہ دو چھیپٹے لگا کر ابھی آتا ہے۔ طبیعت سست ہورہی ہے۔ چونچالی آجائے گی۔ پھر دیکھئے حضور کو کیسی سیر کراتا ہوں۔

مسعود تو نہیں نہیں کرتے ہی رہے۔ مگر مجھے ترس آیا جیسے میری ہی جیب میں تھے نکال کر دے دئے۔ بڑے میاں بولے۔ "واللہ شرافت اسے کہتے ہیں۔ اے میاں سلامت رہئے۔" یہ کہہ یکے کو ایک گلی کے پاس چھوڑ چل دئے۔ آدھ گھنٹہ ہم دونوں نے انتظار کیا۔ اس کے بعد آپ آئے۔ اور اب جو آئے تو نہایت شگفتہ۔ خوب باتیں کرنا شروع کردیں۔

نبن صاحب --- میاں کیا پوچھتیں ہیں لکھنؤ کو۔ اب کیا۔ اجڑگیا۔ نہ وہ زمانہ ہے۔ نہ وہ باتیں ہیں۔ اسی قیصر باغ میں کیا کیا جشن ہوتے تھے۔ کیسے مہوشوں کے مجمعے رہتے تھے۔ کیا کیا محفلیں ہوتی تھیں۔ اب کیا ہے ان آنکھوں سے وہ زمانہ بھی دیکھا اور میاں یہ بھی دیکھ رہے ہیں۔

مسعود۔ بڑے میاں آپ بھی نوابوں میں سے ہیں۔

نبن صاحب۔ اجی سرکار کوئی نوابوں ہی پر تھوڑے موقوف ہے۔ ہم نے سب کچھ دیکھ ڈالا۔ ہمارے نوابوں سے بڑھ کر وقت ہوگئے اور گذر گئے۔ جدھر سے ہم نکل جاتے تھے لوگوں کی نظریں اٹھتی تھیں۔ اب کیا رہا

ہے - سانسوں کا شمار ہے - زندگی کے دن پورے کرتے ہیں - سب چل دئے ہم رہ گئے - نواب مسعود قدر اور بہلکی قدر ہمارے لنگوٹیا یار تھے - آج چھ سات برس کا عرصہ ہوا وہ بھی چل دئے -

مسعود - ارے واہ رے بڈھے میں تو زندہ بیٹھا ہوں - مجھے مارے ڈالتا ہے -

میں - چپ رہو جی بد تمیزی مت کرو - جی نبن صاحب تو آپ کا وقت بگڑ گیا ہے پہلے آپ رئیس ہوں گے ؟

نبن صاحب - اے صاحب رئیس کیا چیز ہیں ، دولت ہماری غلام تھی غلام - ہم روپے پیسے کی فکر نہ کرتے تھے حوالی کی انگنیں تھیں - اس وقت کا خیال نہ تھا - خدا طرح طرح سے دیتا تھا اور ہم لٹاتے تھے - ایک ہی جلسے میں رات بھر میں سو اشرفیاں اللہ رکھی پر سے نچھاور کر دیں - عیشی باغ میں ساون کا میلا - ہائے ہائے نہ پوچھئے - ہم دولھا بنے پھرتے تھے - لوگ اس کے متمنی ہوتے تھے کہ ہم ان سے بات کریں

اے مصحفی میں روؤں کیا اگلی صحبتوں کو
بن بن کے کھیل ایسے لاکھوں بگڑ گئے ہیں

پھر اللہ نے دیا اور پھر مٹا دیا - اور پھر دیا اور پھر مٹا دیا - اے صاحب ایک دفعہ آخری موقعہ پھر ہاتھ آیا - مگر نصیبوں کی خرابی سے کچھ نہ رہا - لیکن میاں اب کی دفعہ میرا قصور نہ تھا - جو کچھ کیا اغن صاحب نے کیا - مٹا دیا اغن صاحب نے - اب وہ بھی روتے ہیں اور ہم بھی ہاتھ ملتے ہیں - میاں صاحبزادے مقدر کی خرابی اسے کہتے ہیں - ذری سی چوک میں آدمی مارا جاتا ہے - کیا جو کچھ تو اغن صاحب نے ہی کیا (ماتھے پر ہاتھ مار کر) افسوس کاش مجھے معلوم ہوتا ، میں کیا جانتا تھا - مگر صاحب چوک مجھ سے بھی ہو گئی -

مسعود --- ارے بھائی کچھ بتاؤ تو سہی کہ کیا ہوا تھا -

نبن صاحب --- جی بتاتا ہوں ..... لیکن ..... وہ ..... میاں ایک چونی اور دیدیجئے میری آدھی مزدوری تو دیکھئے اللہ آپ کا بھلا کرے ہو ہی گئی ہے اور تکلیف نہ ہو تو ذری دیر بیٹھے رہئے میں ابھی ابھی آیا -

یہ کہہ چونی اور لے بڑے میاں پھر یکے سے اتر کر ایک گلی میں چلے گئے - آدھ گھنٹے کے بعد پھر تشریف لائے - گھوڑی کو بمشکل تمام جب رقص مصدر کے گیر میں ڈال دیا - تو پھر ہم دونوں نے اصرار کیا کہ ہاں صاحب وہ اغن صاحب نے کیا ستم ڈھایا تھا ہم کو بھی تو معلوم ہو -

نبن صاحب --- اے حضرت نہ پوچھئے ستم ہی ڈھا دیا کہیں کا بھی نہ رکھا اور نہ آج ہماری یہ حالت نہ ہوتی - صاحب قصہ یہ ہے کہ خدا مغفرت کرے استاد فدن صاحب مجھ سے بڑی محبت کرتے تھے ، اور میں بھی انہیں اسی نظر سے دیکھتا تھا - خدا غریق رحمت کرے بڑے خوبیوں کے آدمی تھے - مگر ذرا سنکی تھے - جس بات کی دھن ہو گئی تو ہو گئی - ایک دفعہ جو مچھلی کے شکار کی دھن لگی تو اب طرح طرح کی ڈوریں بندھ گئیں - بیسیوں چارے اور جلاب ڈھونڈ ڈھونڈ کر تیار کرلیے - انگل انگل بھر کر مچھلیوں سے لے کر دو دو گز کی مچھلیاں پکڑ ڈالیں - کیمیا کا شوق ہوا تو سینکڑوں طرح کی جڑی بوٹیاں ڈھونڈ لائے - غرضیکہ یہی رہتا تھا - کبھی وبالی ہے کبھی جادو - کبھی عملیات ہیں - انھیں باتوں کی وجہ سے ہم لوگ انہیں استاد کہتے تھے - یکہ و تنہا رہتے تھے یہیں آپ کے حیدرآباد میں دو کوٹھریاں ایک دالان تھا - اس میں پڑے رہتے تھے - عجیب صفتوں کے آدمی تھے سرکار - ایک دن دوپہر کو برسات کا زمانہ تھا - میں ٹہلتا ہوا ان کے پاس چلا گیا خاموش بیٹھے تھے - میں بھی جا کر پاس بیٹھ گیا - میں نے کہا کہئے فدن صاحب آج کل کیا سنک ہے ، ذرا تنک مزاج بھی تھے

بگڑ کر بولے۔ سنک ہے سنک تم سنک ہی سمجھتے ہو۔ سنو تم نے کبھی کشف نفس کا عمل بھی سنا ہے۔ کبھی تس تقلید خیال بھی سنا ہے۔ عمل پرواز بھی سنا ہے۔ میں نے کہا نہیں حضرت میں نے تو ان میں سے کسی کا نام بھی نہیں سنا۔ بولے۔ پھر کیا بک رہے ہو۔ میں نے کہا قبلہ کچھ تو بتلایئے کہ یہ کیا ہوتے ہیں۔ ایک کتاب پاس رکھا تھا۔ اس پر ہاتھ رکھ کر بولے۔ یہ جو کچھ اس میں لکھا ہے وہ دو لفظوں میں تم کو بتا دوں۔ میاں دن چاہئیں دن۔ ہفتوں لگ جائیں گے۔ میں نے کہا اچھا یہ بتائیے کہ ان عملیات سے کیا کیا فائدے ہیں۔ بولے فائدے بڑے عجیب عجیب ہیں۔ مثلاً ایک فائدہ یہی ہے کہ انسان اس عمل سے اڑ سکتا ہے۔ تمام خیالات فاسق کو علیحدہ کر کے دل اور دماغ کو رجوع کرنے سے اول تو انسان کا رفتہ رفتہ وزن کم ہوتا ہے اور پھر جس میں جیسی مقدرت اور قدرت ہو کافی مشق کے بعد اڑنے بھی لگتا ہے۔ وزن تو میں اپنا کم کر لیتا ہوں۔ ہاں اڑنے میں ابھی دیر ہے۔ صبح کو ایک انگل کے قریب زمین سے اونچا ہوا تھا۔ میاں بے یقین کیجئے کہ مجھے ہنسی آگئی۔ استاد فدن صاحب کو میرا ہنسنا بہت ناگوار ہوا کہنے لگے اچھا لے دیکھ۔ یہ کہہ میرے سامنے بالکل سیدھے ساکت کھڑے ہو گئے۔ کوئی دس منٹ بعد کیا دیکھتا ہوں کہ وہ تو خود بخود زمین سے اونچے ہونے لگے۔ میں نے جلدی سے چھت کو دیکھا مگر وہاں رسی نہ تھی کوئی ایک بالشت اٹھ گئے ہوں گے کہ دھم سے پھر نیچے آگئے۔ مجھے سخت حیرت۔ بڑا پریشان۔ میں نے کہا۔ استاد یہ نہیں۔ اب کی پھر اٹھو تو جانیں استاد تاؤ میں پھر سیدھے کھڑے ہو گئے۔ کوئی دس منٹ کے بعد میاں یقین جانئے ان کے پیر تو زمین سے اونچے ہونے لگے۔ قریب ڈیڑھ بالشت کے اونچے ہو کر کوئی ایک سکنڈ وہیں رکے ہوئے اور پھر دھم سے آئے۔ لیجئے میاں چوک تو آگیا۔ گول دروازہ یہی ہے۔ اس کے اندر چوک ہے۔ آپ لوگ جاکر سیر کر آئیں۔ اور میاں اللہ سلامت رکھے ایک جوتی اور بدیکے تو میں دو چھینٹے لگا لوں۔

نبن صاحب چھینٹے لگانے چل دئے۔ اور ہم دونوں اس گندے تنگ بازار میں پچاس ساٹھ قدم جاکر واپس آگئے اور پھر یکے میں بیٹھ گئے۔ آدھے گھنٹے بعد جو نبن آئے تو مسعود نے کہا بس اب واپس۔ آپ ہم کو ایمن آباد ہی پہنچا دیں۔ سیر تو ہو چکی چھ بج رہے ہیں آٹھ بجے کی گاڑی سے ہم کو جانا ہے۔ چنانچہ یکہ پھر واپس ہو لیا اور نبن صاحب نے داستان شروع کر دی۔

نبن صاحب۔۔۔ جی حضور تو میں کیا کہہ رہا تھا بھول گیا؟

میں۔۔۔ ایک بالشت زمین سے اونچے ہو کر دھم سے پھر زمین پر آگئے۔

نبن صاحب۔۔۔ جی۔ جی۔ حضور دیکھیں بندے کو کس قدر حیرت اور پریشانی ہوئی ہوگی واللہ میں تو سکتے کی سی حالت میں رہ گیا۔ آنکھیں ملیں۔ لاحول پڑھی۔ اپنے ہاتھ چٹکی لے کر دیکھی کہ کہیں سو تو نہیں رہا ہوں۔ دماغ پریشان ہو گیا تھا۔ میں نے کہا استاد ذرا تسلی کرو۔ میں اپنے ہوش حواس درست کر لوں۔ ذرا انگالی نکالو چراغ جلاؤ۔ استاد فدن صاحب اٹھے۔ سامان درست کیا دو ایک دم لگا کر میں نے ان سے بھی اصرار کیا کہ بھائی صاحب آپ بھی دم لگالیں۔ خدا مغفرت کرے استاد بڑے خوبیوں کے آدمی تھے۔ دوستوں یاروں کی خاطر سامان دلچسپی رکھتے تھے۔ خود زیادہ شوق نہ تھا دوستوں کے اصرار پر ان کی دلشکنی بھی نہ کرتے تھے شریک ہو جاتے تھے۔ جب زمانہ بھی اور تھا ہر چیز سستی تھی۔ خدا کی مار اس زمانے پر۔ سرکار دو ہی چھینٹے لیتے ہیں اور جوتی کھٹیا سی نکل جاتی ہے۔ بندہ پرور ایک وہ وقت تھے۔ ڈبل کے چار چھکے اور چائے کی پیالی کھاتے ہیں۔ اے قبلہ یہیں گول دروازے میں ننھی بلاقن کی دکان پر ملتے تھے۔

محمود ---(جھلا کر) جہنم میں گئی ننھی بلائن - تمہارے استاد کا کیا حشر ہوا -

اغن صاحب --- اے ہاں میاں دیکھئے بات میں بات کہاں سے کہاں چلی گئی - تو قبلہ جب نشے پانی سے نہال ہو لیئے تو ہم نے پھر کہا اچھا استاد اب سہی - استاد کو بھی مزا آنے لگا تھا - بولے - میں تو بھائی بڑی تیزی سے ترقی کر رہا ہوں - مشق پر موقوف ہے - دماغ کا کام ہے - جس قدر دھیان ادھر ہو اتنا ہی اچھا نتیجہ نکلتا ہے سب دماغی طاقت کا کام ہے - انسان کے ارادہ پر منحصر ہے - لو دیکھو اب کی دو فٹ تک اٹھنے کی کوشش کرتا ہوں - استاد فدن صاحب سر جو سیدھے تانت سے کھڑے ہوئے تو اب کی تو ایک ہی منٹ کے بعد اٹھنے لگے - اور اٹھتے اٹھتے چھت میں جا لگے - سر دھنی میں جھو گیا - سرکار اس زمانے کے مکانوں کی چھتیں بھی یونہی سی اونچی ہوتی تھیں - ایک منٹ تک فدن صاحب کا سر دھنیوں کے جالوں میں گھسا رہا - اس کے بعد ایک دفعہ دھم سے گر ہی تو پڑے - اب کی سنبھل نہ سکے کہنیوں کے بل گرے میں نے لپک کر اٹھایا - سر کا جالا جھڑایا - کہا بھائی دم لے لو اطمینان سے کام کرو - واللہ یہ تو بڑی بات ہاتھ آگئی ہے - دیکھو خدا کو کیا منظور ہے - میں یہی کہہ رہا تھا کہ کوٹھڑی کا دروازہ چوں سے بولا دیکھتا کیا ہوں کہ اغن صاحب سر ڈالے ہیں - بولے "استاد کیا ہو رہا ہے - میں آؤں - " اتنا کہا اور ہنستے ہوئے آگئے - اب کیا کر سکتے تھا - دراصل مجھ سے ہی غلطی ہو گئی - مجھے پہلے ہی سے کنڈی لگا لینی چاہیئے تھی - میں نے اغن صاحب سے کہا - اچھا اب کنڈی لگائے آو - حضرت کو جب سب حال معلوم ہوا بولے "تو بھائی باندھو سوب استاد کے شانوں پر ہم بھی دیکھیں کیسے اڑتے ہیں - " میں نے کہا "بھر وہی سفلوں کی سی باتیں شروع کیں واللہ اچھا نہ ہوگا - یہ موقعہ دل لگی کا ہے - صبر سے بیٹھو استا دم لے لیں - " اغن صاحب بولے - "دم تو یاروں میں بھی لگاؤں گا - تم لوگ تو رہے ہوئے ہو - کوٹھڑی مہک رہی ہے " خیر میاں دو دو چھینٹے لے لئے - ہائے واللہ استاد کا بھی کیا دم تھا - پھر اصرار کرنے سے شریک ہوگئے - تو میاں استاد پھر کھڑے ہوئے - میں نے کہا - ٹھیرو تسلی کر لو - جلدی سے ان کے پیروں کے نیچے ان کا لحاف توشک لا کر بچھا دیا اور کہا لیجئے استاد اب غم نہیں چاہے سر کے بل بھی غوطے کیوں نہ ماریئے - استاد کو بھی اطمینان ہو گیا - پھر چھت میں سر لگا کر تین چار منٹ معلق رہے - اور اگرے - میں نے کہا - استاد - استادی تو جب ہے کہ آہستہ آہستہ نیچے آیئے - یہ بھی کیا کہ ڈھیلے کی طرح بھد سے نیچے آگرے - اے جب دماغی قوت اور ارادے ہی پر موقوف ہے تو لگاؤ کدو کا زور ، استاد نے کہا اچھا - پھر کھڑے ہوگئے - اب کی گرے تو نہیں - مگر ایسے بھی نیچے نہیں ہوئے جیسے کسی کی شرمائی ہوئی نظریں - کٹی کنکیا کی طرح اتاتے ستاتے نیچے آگئے - میں نے کہا - "خیر بسم اللہ بری نہیں ہے - پھر کوشش کرو یہ مرحلہ بھی طے ہو جائے گا - " حضور تین چار دفعہ کے بعد اب تو بالکل سہولت سے اترنے لگے - اغن صاحب اور میں دونوں دم دلاسہ دیتے رہے - لیکن صاحب اغن کی وہی نادانی کی باتیں - اب سر ہیں استاد کے - میں نے کہا - "نہیں اب زیادہ پریشان نہ کرو - تھک گئے ہوں گے آرام کرنے دو - چلو اب چلیں " میاں میں ان کو اپنے ہی ساتھ گھسیٹ لایا - راستے میں لگے اغن صاحب زمین آسمان ملانے کبھی کہیں "استاد کو کلکتہ لے چلیں گے - " کبھی کہیں "ٹکٹ لگائیں گے بڑے لاٹ کو تماشہ دکھائیں گے - " میں نے کہا "ابھی رسانیت سے کام لو رسانیت سے - روپیہ کمانے کے تو اب لاکھوں طریقے ہیں - روپیہ تو اب بہا بہا پھرے گا لیکن پہلے استاد کی مشق پوری ہو جانے دو - ابھی تو کھڑے ہی اٹھتے ہیں - لیٹ کر اٹھنا آجانا چاہیئے اور سہولت سے اترنا چاہیئے - بلکہ اور بھی اچھا یہ ہو - کہ پینگ لیتے ہوئے نیچے آئیں اور پھر اٹھتے چلے جائیں

ایک ہاتھ پھیلا ہوا اور دوسرا سینے پر یہ معلوم ہو کہ خود تو سو رہے ہیں اور کوئی پتنگ دے رہا ہے - لیکن دیکھو یار اغن یہ سب خاک میں مل جائے گا - جو ابھی کسی کو بھی اس کی رتی بھر بھی خبر ہو گئی - ابھی تو یہ سب راز ہی رہنا چاہیئے اور بھائی آمدنی میں بھی استاد کا حصہ اول رکھنا ہو گا - دیکھو تم جلدی نہ کرو - سہولت سے کام لو ، میں استاد کو راضی کروں گا - روپے میں چھ آنے ان کے اور پانچ پانچ آنے ہم دونوں کے " اغن صاحب کی عقل میں بات ذرا دیر میں آتی ہے - مگر میاں میرے سمجھانے سے وہ سمجھ گئے - دوسرے دن استاد کو میں نے سب اونچ نیچ سمجھائی - ہائے کیا معقول آدمی تھے - میاں میری سب باتوں پر راضی ہو گئے - اب ہم دونوں نے پھر انہیں مشق کرانی شروع کرا دی - اے حضت شام تک استاد بیٹ کر بھی اٹھنے لگے - اور نہایت سہولت سے جیسے وہ لیٹے لیٹے آہستہ آہستہ زمین سے چھت تک جاتے تھے - ویسے ہی آہستہ آہستہ پھر نیچے آجاتے تھے - شام تک چھت میں جالوں کا نام نہ رہا جب اندھیرا ہو گیا تو میں نے کہا لو دن بھر ہو گیا ہے - آو ٹہل آؤ بھائی تمہاری صحت بھی تو مقدم ہے - میوہ والی گلی تک ہو آئیں - میاں یہ سرا بھی ایک خاص اڈا تھا - ہاہا سب مٹ گیا - ہاں میاں ہم تینوں چلے - مگر میں نے دیکھا کہ استاد کی حال میں کچھ فرق ہے - کچھ ایسے چل رہے تھے جیسے ....ابی یہ بچوں کے کھیلنے کے .... ربڑ کے چھکنے ہوتے ہیں نا - ان میں ہوا بھر کر اگر لڑھکیا جائے تو وہ اچھلتا اچھلتا لڑھکتا ہے - بالکل اسی طرح سے استاد چل رہے تھے - میں نے کہا او استاد کیا بات ہے ، اب جو صورت دیکھتا ہوں تو پریشان ، میں نے کہا کچھ بتاؤ تو بولے نہ معلوم کیا ہے - مجھے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میں روئی کا گالا ہو گیا ہوں - میں نے ان کا ہاتھ ٹٹولا - اماں جاؤ بھی نہ کہیں - استاد بولے - یہ مطلب نہیں ہے - مجھے پکڑ کر اٹھاؤ تو - اغن نے دونوں ہاتھ ان کی کمر پر رکھ جو ذری یونہی ساز ور لگایا تو کندھوں سے اونچا اٹھالیا - ہیں یہ کیا میں تو دیکھوں - حضت ان کا تو وزن ہی غائب تھا - استاد بولے - میں سمجھتا ہوں اگر اچکوں تو حسین آباد کا امام باڑہ اچک جاؤں - میں نے کہا خدا کا واسطہ یہ نہ کرنا - اول تو گناہ عظیم اور پھر تمام راز افشا ہو جائے گا - میں جادوگر کیسے بنوں گا - خیر میاں چوک قریب آگیا تھا آتے جاتے لوگوں کی نگاہیں پڑتیں - اس لئے ایک طرف سے میں دوسری طرف سے اغن صاحب ان کے ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے ان کو دبائے ہوئے لے کر چلے - وہاں پہونچ کر دو ایک چھینٹے استاد کو بھی لگوا دئے اور اسی طرح ان کو واپس لائے - اب میں نے ہزار اغن کو منع کیا مگر نہ مانے استاد کو پھر کچھ دیر مشق کرائی - اب استاد لیٹے ہی اونچے ہوں - چھت کے ایک کونے سے پتنگ لیتے ہوئے زمین تک آئیں - اور ویسے ہی اٹھتے ہوئے دوسرے کونے میں چلے جائیں - خیر میاں استاد کو لٹا کر ہم لوگ چلے آئے - صبح کو مجھے جانے میں دیر ہو گئی - چھمی کے ہاتھ میں دنبل نکلا ہوا تھا اس میں نشتر لگوانے انہیں شاہ مینا کے اسپتال لے گیا - جب وہاں سے فارغ ہو کر استاد کے مکان پر پہنچا تو اغن صاحب دروازے پر کھڑے - منہ پر ہوائیاں اڑ رہی تھیں - میں نے کہا خیر تو ہے - کہا غضب ہو گیا - میں نے کہا - اماں کچھ تو کہو - بولے - کچھ نہ پوچھو - اے بھائی بتاؤ تو سہی اماں استاد کیسے ہیں ، میاں یقین مانئے کہ اغن کے آنسو نکل پڑے - بولے اندر چل کر دیکھ لو - میرا دل دھک سے ہو گیا - اندر گیا - استاد اچھے خاصے چار پائی پر پیر لٹکائے بیٹھے تھے - ہاں صورت متفکر تھی - اور ان کی گود میں سل رکھی تھی - میاں میں اغن کی طرح تو ہوں نہیں - میں جا کر اطمینان سے ان کے پاس مونڈھے پر بیٹھ گیا - اور پوچھا کہیئے استاد کیا حال ہے - استاد کچھ دیر تو بولے نہیں ، پھر کہا بات یہ ہے کہ ارادے کی قوت ضرورت سے زیادہ صرف کر دی - میرا وزن گھٹتے گھٹتے بالکل ہی غائب

ہو کر اب نفی کی طرف رجوع ہے - رات بھر پلنگ پر پیٹھ نہیں لگی - وہ تو کہو لحاف میرا بھاری ہے - ساری رات اسی سے چپکا رہا - صبح رفع حاجت کے واسطے اٹھا تو چھت میں جا لگا - جب یہ آئے اور انھوں نے پیر پکڑ کر کھینچے تو نیچے آیا - بچارے نے پیشاب پاخانہ کرایا - منہ دھلایا - اب اس سل سے دبا بیٹھا ہوں - حضور یہ سب سن کر فکر تو مجھے بھی ہو گئی - مگر میں اپنے کو تھامے رہا - کچھ غور و فکر کے بعد میں نے اغن کی طرف دیکھ کر کہا - کیوں میاں ہو نہ صاحبزادے تم استاد کو ہولا ہولا کر مار ہی ڈالتے - اللہ نے خیر کرلی جو میں جلدی آگیا - میں نے استاد کو دلاسا دیا - آپ پریشان نہ ہوں - حضور میں ان کے جوتے لے کر چوک گیا - ایک موچی کو دونی تھمائی اور موٹے موٹے سیسے کے سول چڑھوا کر لے آیا - جوتے استاد کو دئے - کہا لو پہنو - چلو پھرو - پریشانی کی کیا بات ہے --- ہاں اب الٹی مشق کرنا پڑے گی - استاد جوتے پہن کر خوش تو ہو گئے لیکن ان کے دل پر جیسے وحشت سی چھا گئی - دماغ کا کام تھا - ارادے کی قوت لگانا تھی - وہاں ان کی طبیعت اچاٹ - کمر میں رسی بندھی ہے - چھت میں چپٹے ہیں سامنے دونوں ان کو نیچے سے ڈھارس دے رہے ہیں - ہاں بھائی فدن صاحب لگاؤ اپنے ارادے کا زور اور اترو نیچے - وہ ایک دو انچ نیچے آتے ہیں - اور پھر چھت میں جا چپکتے ہیں - آخر میں نے اغن کو اشارہ کیا کہ تم چپ رہو - استاد کو ڈوری پکڑ کر نیچے گھسیٹا کہا بیٹھو جوتے پہن لو - دو ایک چھینٹے لے لو - گھبراتے کیوں ہو - کون سا غضب ہو گیا - اماں پہلے اوپر کو زور لگاتے تھے اب نیچے کو لگانا ہے - بات تو وہی ہے - قوت ارادہ ہاتھ سے نہ جانے دو - استاد نے کہا مجھے نیند آرہی ہے سوؤں گا - میں کہا کیا حرج ہے - ان کے پلنگ کے نیچے بستر کو ستلیوں سے تان دیا اور استاد کو لٹا دیا - استاد اس کے نیچے چپک گئے - اب میں نے پیر اغن صاحب کو سمجھایا کہ دیکھو بھائی استاد پریشان ہیں - ان کا دل بہلاؤ - تفریح کراؤ - جلدی نہ کرو - اب الٹی مشق کروانا ہے - ان کا دل و دماغ حاضر ہونے دو - سہ پہر کو استاد کو جگایا منہ ہاتھ دھلائے - چار چھ چھینٹے ہم دونوں نے لگائے - استاد کو بھی دو تین چھینٹے لگوا دئے - پھر ان کو لے کر گول دروازے ہوتے ہوئے میوے والی سرائے گئے - پرانے دوست احباب کا مجمع تھا - بات چیت میں دل بہلا اسا، گو عادی نہ تھے مہماں افیون نہایت اعلیٰ قسم کی ہوتی تھی - خوب گولیاں اڑائیں سرشور ہو گئے - ان کا غم غلط ہوتا دیکھ کر مجھے بھی خوشی ہوئی اب ہم تینوں پھر چلے اندھیرا ہو گیا تھا - دوسری تاریخ کا چاند تھا (ہلکی ہلکی چاندنی تھی) یہ ٹھیری کہ گومتی کے کنارے سیر کی جائے ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا لگی استاد کی طبیعت تو سنکی ہی تھی سنک آگئی - کہ میں تو سوؤں گا - نشے کے ایسے زیادہ عادی بھی نہ تھے - ان کا کہنا بھی بیجا نہ تھا - مگر وہاں ہم ان کو کہاں سلاتے - ہزار سمجھایا گیا - مگر نہ مانے وہاں شاہی کے پرانے گرے پڑے خالی مکان تھے استاد ایک کو دیکھ کر بولے میں تو یہیں سوؤنگا - نہ مانے - خیر میں نے جیب سے رسی نکالی استاد کی کمر میں باندھی جوتے اتارے ان کو ڈیڑھ دو گز اونچا کر کے رسی اغن صاحب کو دی کہ پیر کے نیچے دبا لیں - ہم دونوں اکڑوں بیٹھ گئے - تھوڑی دیر میں استاد سو گئے - میں نے اغن سے کہا دیکھو استاد کی ضد ہے - خیر یونہی سہی لیکن پندرہ منٹ سے زیادہ نہ سونے دیں گے - میں بیٹھا یہی سوچ رہا تھا - کہ کس طرح شامیانہ ہونا چاہیئے - کرسیاں بنچیں کیسی ہوں - ٹکٹ درجہ اول دس ہزار روپے کا ہو کہ زیادہ کا اور ادھر اغن صاحب خود پینک میں آکر مجھ پر لڑھک پڑے میں بھی چونک پڑا - بولے اے ہے رسی چھوٹ گئی میں نے کہا واللہ تم بھی عجیب انسان ہو - فدن صاحب اگر جاگ پڑے اور برسوں کی پرانی چھت اور جالوں میں اپنے کو چپٹا ہوا پایا بہت بگڑیں گے - یہ کیا کیا - - یاں امین آباد آگیا -

ہم دونوں چونک پڑے واقعی امین آباد آگیا تھا۔ ہوٹل سامنے تھا مسعود نے گھڑی جو دیکھی بولکلا گئے۔ "یار پونے آٹھ ہوگئے۔ بڑے میاں یہاں سے اسٹیشن کا راستہ کتنی دیر کا ہے"

"اے حضور دس منٹ کا راستہ ہے بات کرتے میں تو اسٹیشن آتا ہے۔"

مسعود۔ اچھا تو ہم کو اسٹیشن تک اور چھوڑ دو۔ وہ سامنے ہوٹل میں سامان ہے ہم ابھی رکھے لیتے ہیں۔" "اے حضور مجھے کب انکار ہے میں خدمت کے واسطے حاضر ہوں۔ پر میاں برا نہ ماننے گا یہاں تک کی مزدوری میں وہ چونی اور باقی ہے وہ بھی دیدیجئے۔ اللہ حضور کو سلامت رکھے۔ آپ اسباب رکھیں اور میں ابھی آیا۔ مسعود نے صاحب بولے، "دے دو بھائی" دو سوٹ کیس دو بستر رکھنے کے بعد چھ چھ آنے بڑھ ہم دونوں کو بھی مل گئی۔ اسی پر بیٹھ کر آدھ گھنٹہ انتظار کیا۔ اب پھر چلدئے۔ تھوڑی دیر صبر کے بعد مسعود نے کہا۔ "ہاں بڑے میاں صاحب پھر کیا ہوا؟ بڑے میاں پھر خاموش کے ساتھ بولے "پھر کیا ہوتا۔"

مسعود۔۔۔ "آخر"

بڈھا۔۔۔بس اب اپنے نصیبوں کو روتے ہیں۔

مسعود۔۔۔ارے ظالم تو ہوا کیا۔

بڈھا۔۔۔(بڑی لمبی سانس لے کر) ہوتا کیا اس کوٹھڑی میں چھت ہی نہ تھی اندھیرے میں لٹکی ہوئی رسی ٹٹولی نہ ملی تو دیا سلائی جلائی استاد فدن صاحب کہاں۔ "اے حضت وہ تو نکل گئے۔"

گیارہ بجے رات کو تیسرے درجہ کے مسافر خانہ میں سوٹ کیسوں پر بستر رکھے دونوں اپنے اپنے اڈوں پر چڑھے ہوئے صبح کے انتظار میں بڑی دیر سے خاموش بیٹھے تھے۔ آخر مجھ سے نہ رہا گیا۔ میں نے مسعود سے کہا۔ "یار اب تو صبح اسی طرح کرنی ہے۔ پھر سوچ کس بات کا ہے۔" مسعود پہلے تو خاموش رہے پھر میری طرف غور سے دیکھ کر بولے۔

"کیوں جی استاد فدن صاحب اب بھی چلے جا رہے ہوں گے؟ نہ معلوم کہاں تک چلے گئے ہوں گے نہ معلوم کب تک چلے جائیں گے۔

(رفیق حسین کا غیر مدون افسانہ۔ ماخذ "میرا بہترین افسانہ" مرتب بشیر ہندی)

رفیق حسین

کلوا

منہ پر پسینہ، گالوں پر سرخی، کوٹ کے بٹن کھلے ہوئے قمیص کے دامن اور ہاتھ پر روشنائی کے دھبے، ازار بند بیروں تک لٹکا ہوا۔ ایک بغل میں کالا بستہ اور دوسری بغل میں کالا کتے کا پلا۔ منن گھر میں داخل ہوا۔ اماں نے چیخ ماری۔ "اے ہے میں مر گئی۔" سنگر مشین نے گنگنانا بند کر دیا۔ ماں کا ایک ہاتھ مشین کے ہینڈل پر تھا دوسرا ماتھے پر اور وہ ساکت بچے کو دیکھ رہی تھی۔ چہرے پر ہلکی مسکراہٹ اور گہری محبت نمایاں تھی۔ لڑکے نے حوٹے سے گھر میں ایک طرف سے دوسری طرف گھما کر دیکھا، اور بھاری آواز بنا کر بولا۔ "اماں ہم اسے پالیں گے۔"

ماں نے ماتھے سے ہاتھ ہٹا کر پلے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا۔ "اسے خدا کے لیئے گود سے تو پھینکو۔" کچھ خفگی کی آواز میں۔ "سارے کپڑے نجس کر لیئے۔ پھینکو اسے۔ تمہارے ابا آتے ہوں گے۔"

لڑکے نے جلدی سے پلے کو زمین پر رکھ دیا۔ پلا تین انچ کی دم ہلا ہلا کر منن کے جوتوں پر لوٹنے لگا۔ ماما نے باورچی خانے سے گردن باہر نکال کر ناک پر انگلی رکھ کر ہنستے ہوئے کہا "بیوی دیکھیئے تو موا کیسا پیروں میں لوٹ رہا ہے۔" دو برس کی لڑکی تخت کے پاس سے صحن کی طرف بڑھی۔ ماں چلائی۔ "لو یہ بھی چلیں، اب گھر بھر گندا ہوگا۔ منن تم یہ کیا مصیبت لے آئے!"

منن نے کہا۔ "بٹو کاش کھانے کا اہر نہ آتا۔"

ڈیڑھ گھنٹے بعد منن منہ دھوئے، صاف کپڑے پہنے، اجلے بنے، چارپائی پر بیٹھے تھے۔ صرف سیدھے ہاتھ کی انگلیوں پر ہلکی نیلی روشنائی کے نشان ابھی تھے۔ سامنے مراد آبادی تھالی میں دو بسکٹ تین جلیبیاں اور ایک پیالی دودھ تھا جس پر تین مکھیاں مشغول تھیں۔ خود کتے کی طرف مشغول تھے۔ کتے کا پلا صحن کے دروازے کے سامنے کھٹولے کے پائے میں دھجی سے بندھا ہوا ایک ہڈی میں پوری طرح مشغول تھا۔ ماں نے توریاں چھیلتے ہوئے کہا۔ "اب ناشتہ کر لو۔ یہی تو بری بات ہے۔ مکھیاں بھنکار رہے ہو۔ دیکھو دودھ میں مکھی گر جائے گی۔"

"اماں اس سے ہڈی تو چبتی ہی نہیں۔ بسکٹ دیدوں۔" یہ کہا اور لڑکا بسکٹ لے کر اٹھنے لگا۔

ماں نے کہا۔ "چلے پھر چھونے کو۔ ارے تم کھا تو لو، میں اور ....."

گھر میں آہستہ سے مالک خانہ داخل ہوئے۔ سیاہ ٹوپی، سیاہ فریم کی عینک سیاہ تکونی ڈاڑھی، سیاہ شیروانی، سیاہ چھڑی ہاتھ میں اور سیاہ جوتا پیر میں۔ کھٹولے کے پاس آکر کھڑے ہو گئے۔ بیوی بچی ہوئی چائے کی ٹرے میں سے چائے دان لیکر باورچی خانہ کی طرف چلیں۔ لڑکا وہیں دبک کر بیٹھ گیا۔ سر جھکا کر دودھ میں بسکٹ توڑ توڑ کر ڈالنے لگا۔ میاں نے جھنجھلائی آواز میں کہا۔ "یہ کیا ہے جی؟ کون لایا اسے؟"

بیوی چائے دان ہاتھ میں لیئے باورچی خانے کے سامنے رک گئیں۔ مسکرا کر بولیں "اے موا

ڈیوڑھی میں آگیا تھا۔ کوں کوں کر رہا تھا۔ دیکھ کر ترس آگیا۔ کیسا پیارا ہے۔ میں نے باندھ لیا ہے۔"

میاں نے لاحول کو قرات سے ادا کرکے کہا۔ "بچے کاٹو؟"

"بھنگن اٹھائے گی۔"

"موتے گا جو؟"

"تو لوٹے سے دھویا جائے گا۔ آؤ چائے پی لو۔"

"بچے جو چھوئیں گے؟"

بیوی اب باورچی خانہ میں تھیں اس لئے کوئی جواب نہ ملا۔ مَنّن کا سر البتہ پیالے کی طرف اور جھک گیا۔ میاں نے کمرے میں جاکر اپنے سوا باقی تمام چیزیں ایک ہی کھونٹی پر لٹکا دیں۔ دوسرا قمیص اور پاجامہ پہن کر منھ دھویا۔ تولیہ سے رگڑ رگڑ کر ڈاڑھی کو پونچھا اور چائے پینے کو بیٹھ گئے۔ بیوی پاس بیٹھ کر مکھیاں جھلنے لگیں۔ اب پھر میاں بولے "کیا نجاست پھیلائی ہے۔ پھکوا دو باہر۔"

بیوی نے بگڑ کر کہا۔ "بس تم کو تو ایک بات کی دھن ہو جاتی ہے۔ ہمارا کیا لیتا ہے پڑا ہے بچے کھیلیں گے۔"

"ہاں یہ انھی حضرت کا شوق ہوگا؟"

حضرت تینوں جلیبیاں، آدھا بسکٹ اور تھوڑا سا دودھ چھوڑ کر اٹھ کھڑے ہوئے اور سیدھے زینے میں گھس چھت پر پہنچ گئے۔

کالا پلا آٹھ دن اس گھر میں مہمان رہا۔ دو دن صحن میں۔ جہاں دو دفعہ میاں نے گود والی لڑکی کو اسے چھوتے دیکھا۔ پھر پانچ دن ڈیوڑھی میں۔ جہاں ایک دفعہ اس کی رسی پیروں میں پھنسی اور دوسری دفعہ یہ خود ان کے پیروں میں آگیا۔ آخری یعنی آٹھویں رات اس کو کوٹھے پر بسر کرنی پڑی مہماں اس کو ماں کی یاد نے ستایا۔ یہ یاد ماضی پر دہیں مارتا رہا اور میاں بیوی کو جھنجھوڑتے رہے۔ اوپر اور نیچے دونوں جگہ رت جگا رہا۔

دوسرے دن گیارہ بجے کالا پلا صدائے احتجاج بلند کرتا و تھمیں بوا ماما کے پیچھے گھسٹتا ہوا نخاس کی چوڑی سڑک پر پہنچ گیا اور سڑک کے سپرد کر دیا گیا۔ پانچ منٹ کے بعد ایک موٹر نے غیں، غیں کرنا شروع کی۔ ایک بڑے لڑکے نے ہنستے ہوئے لپک کر اسے ایسی ٹھوکر ماری کہ یہ گیند کی طرح لڑھکتا ہوا کچی نالی میں جا گرا۔ موٹر ایک دفعہ اور غیں کرکے چل دی۔ لیکن کالا پلا عرصہ تک ٹیاؤں ٹیاؤں کرتا رہا۔

نالی میں کیچڑ اور پانی صرف اتنا ہی تھا کہ اس کے پنجے ڈوبے ہوئے تھے لیکن نالی اس کے واسطے کافی گہری تھی۔ جس میں سے وہ نکل نہ سکتا تھا۔ اس نے چار چھ زبان کے سڑاپوں سے کچھ پانی پیا اور پھر نالی پر چڑھنے کو اگلے پیر اٹھا کر نالی کی دیوار پر رکھے تین دفعہ کوں کوں کی اور پھر سر نیچے کرکے چلدیا آٹھ قدم چل کر پھر اس نے وہی کوشش کی اور کوں کوں کرکے پھر چلدیا۔ گلے کی رسی پیچھے گھسٹ رہی تھی۔ یہ ایسی ہی کوششیں کرتا چلا جا رہا تھا کہ ایک قصائی کے لڑکے کی اس پر نگاہ پڑی ایک ہاتھ میں بستہ اور بغل میں تختی تھی دوسرے ہاتھ میں مٹی کی دوات اور سینٹے کا قلم۔ صرف پیر آزاد تھے۔ چنانچہ اس نے ننگا پیر لٹکا کر اس کی مدد کرنا شروع کی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تھوڑی دیر میں پلا کیچڑ میں لت پت ہو گیا اتنے میں

مائیوں کے دو لڑکے اور آگئے۔ کچھ کچھ دیر وہ اس کا تماشہ دیکھتے رہے۔ پھر ان میں سے ایک نے جھک کر
ں کی رسی کا سرا پکڑ لیا اور ایک ہی جھٹکے میں اسے اور اس کی رسی کو نالی سے باہر نکال دیا۔ رسی پر لپٹی
وئی کیچڑ کے چھینٹے اڑے ایک کی آنکھ میں اور دوسرے کے کھلے ہوئے ہنستے منھ میں کیچڑ نے اپنا مزہ چکھایا
نانچہ تینوں لڑکوں میں آپس میں ماں بہنوں کے متعلق شستہ گفتگو شروع ہو گئی۔ کالے پلے نے محبت بھری
نگاہوں سے اس لڑکے کو دیکھا جو جھکا ہوا اپنے ہاتھ کی کیچڑ سڑک پر پھینک رہا تھا۔ اور اپنے ساتھی کی گالی کے
جواب میں گالی برابر لوٹا رہا تھا۔ پلا دم ہلاتا ہوا اس کی طرف چلا۔ اب اس نے پلے کو غور سے دیکھ کر کہا۔
"شیرا ہے شیرا۔" پھر اس نے رسی کے سرے کو پیر سے زمین پر رگڑا اور اٹھا لیا۔ "آؤ شیرا آؤ" کرکے رسی
تانی۔ شیرا نے تین چار پھدکیاں اس کی طرف بھریں۔ اب لڑکا بھاگنے لگا۔ دو چار قدم شیرا نے ساتھ دیا پھر
گھسٹنے لگا۔ جب پیر چھلنے لگے تو پیں پیں کرکے چت ہو کر ہی گھسٹنا بہتر سمجھا۔ باقی دونوں لڑکے اس کے پیچھے تھے
گلی کے نکڑ پر مونڈھا بچھائے پہلوان بیٹھے تھے۔ انھوں نے لونڈوں کو ڈانٹ بتائی۔ "ارے تمہارا ایسا ویسا
لونڈو، کیا کرتے ہو۔ چھوڑ دو پلے کو۔" لونڈے پلے کو چھوڑ کر بھاگ گئے۔ پلا تین انچ کی دم ٹانگوں میں
دبائے سر زمین سے لگائے پہلوان کی طرف بڑھا۔ پہلوان نے پیر سے دو تین دفعہ اسے لڑھکا کے گلی کے
اندر کر دیا۔ اور خود بے فکر ہو کر پھر مونڈھے پر جا بیٹھے۔ وہیں پر چار دو کانوں میں کمہار رہتے تھے۔ ایک
کمہاری بیٹھی ہوئی لوہے کی کڑھائی مانجھ رہی تھی پلا اس کے پاس اسی حالت سے سر زمین سے ملا دم پیروں کے
اندر کوں کوں کرتا گیا۔ کمہاری نے کہا۔ "دھو، دھو۔"

ایک تیرہ برس کی دبلی میلی کمہار کی لونڈیا نے برابر کی دوکان سے چھلانگ ماری اور پلے کو اٹھا لیا
لیکن فوراً ہی رام رام کہہ کر زمین پر رکھ دیا۔ دونوں ہاتھ دیوار پر رگڑ کر دوکان میں گئی۔ ایک لٹیا پانی لائی
اور اسے غسل دیا۔ پلے کا یہ پہلا غسل تھا۔ بہت ناپسند آیا۔ ہر طرف بھاگنے کی کوشش کی۔ ناک میں بھی
پانی چلا گیا بری طرح چھینکیں آئیں۔ جب غسل ہو چکا تو وہ کانپ رہا تھا۔ لڑکی نے اس کے بدن کو ایک میلے
چیتھڑے سے پونچھا مٹھے میں بھگو کر بجھڑے کی روٹی کھانے کو دی۔ اسی لڑکی نے اس کا نام کلوا رکھا۔ لڑکی
کا خود نام چندو تھا۔

کلوا نے ڈھائی مہینے چندو کے ہاتھ پیر چاٹے۔ اس کا یہ زمانہ بڑے عیش میں کٹا۔ لیکن اسی قلیل
عرصہ میں بھوریا نامی قصائی کے لڑکے نے پہلے تو چندو سے تعشق بڑھایا۔ لیکن جب چندو نے ایک دو مرتبہ
بری طرح جھڑک دیا تھا تو پھر اس نے بیر بڑھایا۔ اور اب بھی جب بس نہ چلا تو ایک رات جب یہ لوگ گلی
میں سو رہے تھے تو کلوا کو کھٹیا کے پاس سے اٹھا بھاگ گیا۔ پہلے کلوا نے کوں کوں کی پھر نار انگی کے دانت
دکھائے۔ اور آخر میں جب کاٹنے کی کوشش کی تو بے چارے کی تھوتنی پکڑ لی گئی۔ بھوریا نے اسے بہت
دور بلوچ پورہ کے ایک پرانے قبرستان میں لیجا کر قبروں کے بیچ میں ایک بیری سے باندھ دیا۔
کلوا تمام رات سینکڑوں قبروں پر اکیلا نوحہ خوانی کرتا رہا۔ صبح کو ایک لونڈا زمین سے صرف چار
انچ اونچا کرتا پہلے قبروں پر کچھ ڈھونڈھتا ہوا آیا۔ کلوا کو دیکھ کر بڑے زور سے چلایا "بابا رے یہ دھرا سالا"
بابا، قبرستان کے تکیہ دار فقیر، مہندی کی قمچی ہاتھ میں لے آئے اور کلوا کی بہن کو یاد کرکے بولے
"رات بھر چلایا کیا۔" اور مہندی کی قمچی سے کلوا کو دھننا شروع کر دیا۔ لمبے کرتہ والا لڑکا کلوا کی واویلا سے

بہت محظوظ ہوا۔ ہنسی کے مارے لوٹا جائے۔ میاں کلوا کی یہ حالت کہ جب پیٹھ میں برداشت کی طاقت نہ رہی تو چت ہوگیا اور پیروں پر گھی کو روکنے لگا۔ خدا خدا کرکے گھی لوٹی تو اس کی جان بچی۔

کلوا دن بھر اسی بیری کے نیچے بھوکا پیاسا بندھا ہوا چندو کی یاد میں پڑا رہا۔ دن بھر کوئی آدمی نظر نہ آیا۔ دور کچھ عورتوں اور بچوں کے بولنے کی آوازیں آیا کیں لیکن اس طرف قبر کے ایک لمبے چوڑے تکیہ نے آڑ کر رکھی تھی۔ شام کو جب اندھیرا ہونے لگا تو اسی طرف سے کلوا کی تیز ناک نے بھنتے ہوئے گوشت کی خوشبو محسوس کی۔ صبر پر جبر نہ ہوسکا۔ ایک ہمہیں اور لمبی چیخ نکل گئی۔ جب تھوڑی دیر بعد ایک عورت اس کے پاس آئی تو کلوا ڈر کے مارے چت لیٹ گیا۔ دم پیروں میں سکیڑلی۔ زبان گو پیاس سے لٹکی پڑتی تھی لیکن جلدی جلدی اندر سمیٹ کر ہلکے ہلکے کوں کوں کرنے لگا۔ عورت نے اسے کھولا اور لے چلی۔ کلوا خاموشی سے ساتھ ہولیا۔ قبرستان کے دوسرے سرے پر دو مختلف قسم کے مکان تھے۔ ایک کوٹھری ایک مقبرہ۔ ان ہی دونوں میں ان لوگوں کی رہائش تھی۔

وہاں ایک بکری بندھی تھی۔ چار کھٹیاں ایک لان میں پڑی تھیں۔ ایک عورت اور چھ بچے چٹائی پر بیٹھے تھے۔ گیسو دراز فقیر صاحب مقبرہ کے چبوترہ پر اکڑوں بیٹھے گانجے کے دم لگا رہے تھے۔ کلوا نے ہانپتی ہوئی زبان اندر کرکے گانجے کی خوشبو پر غور کیا۔ غالباً بری معلوم ہوئی۔ ناک کی نوک کو ایک دفعہ دائیں اور پھر بائیں طرف جنبش دیکر زباں پھر لٹکادی اور ہانپنے لگا۔ عورت نے اس کو بھی اس کھونٹی سے باندھ دیا جس سے کہ بکری بندھی تھی۔ اس نے جاتے ہی بکری کے کونڈے میں سے پانی چاٹا۔ بکری کو اس دوہری ہتک عزت پر غصہ آگیا۔ اس نے تین چار دفعہ کھریاں جوڑ کر اور سینگ کی نوکیں کلوا کی طرف کرکے حملہ کرنے کی دھمکی دی۔ لیکن کلوا نے ظاہراً اس کی طرف دیکھا بھی نہیں۔ وہ اطمینان سے دونوں اگلے پیر آگے پھیلا کر اور پچھلے سمیٹ کر اس چٹائی کی طرف منھ کرکے بیٹھ گیا۔ جب اس چٹائی پر کھانا ہونے لگا تو اس کی ہم کھونٹا بکری نے بھی جگالی شروع کردی۔ پہلی بوٹی جب کلوا کے پاس آکر گری تو اس نے اپنی دم کو شکریہ کے واسطے دو دفعہ زمین پر مارا۔ تہذیب سے وہیں بیٹھے بیٹھے گردن لمبی کرکے سر بڑھا کر بوٹی کو اٹھالیا۔

چونکہ بوٹی مزے دار تھی۔ دو ہی دانت مار کر نگل لی۔ زبان سے ناک اور ہونٹوں کو چاٹ کر صاف کرلیا اور پھر انتظار کرنے لگا۔ دوسری بوٹی ہوا میں اڑی۔ ان کے پھیلے ہوئے پیروں کے بیچ میں گردن کے نیچے آکر رک گئی۔ دم کو تین جھٹکے شکریہ کے دیکر کلوا کھڑا ہوگیا۔ بوٹی نرم تھی ویسے ہی نگل گیا۔ پھر جو ایک ہڈی اچھلی تو بکری کے پاس گری یہ جو اس طرف بڑھا تو بکری چونک پڑی۔ چابن نگل کر جگالی کے نئے غلہ کے گردن میں چل کر منھ میں آنے کے انتظار میں تھی۔ کوئی بھلا جانور ایسے موقعے پر دخل اندازی پسند نہیں کرسکتا۔ فوراً سر نیچا کرکے سینگوں کی نوکیں پیش کر، کھریاں جوڑ حملہ آور ہوئی۔ معاملہ ہڈی کا تھا۔ معمولی بات نہ تھی۔ کلوا نے جواب دیا۔ "ہڈی اور پھر "ہام ہام" کرکے دو جھوٹے حملے کئے۔ بکری صاحبہ ڈر گئیں۔ اب جو بھاگیں تو رسی کو بھول گئیں۔ بس بھاگ پڑیں۔ رسی تنی جھٹکا سا کھایا۔ دھم سے زمین پر دراز ہوگئیں۔ کلوا کی جانے بلا۔ ہڈی اٹھا، دوسری طرف چلدیئے۔ جب رسی تن گئی بیٹھ کر مزے لینے لگے گیسو دراز صاحب نے اٹھ کر ایک رسی کے ٹکڑے سے کلوا کو بڑی مار ماری۔

سات دن کلوا کو قبرستان میں پیٹ بھر مار اور آدھے پیٹ کھانے پر گزر کرنی پڑی - ایک رات
ل آیا کہ اگر دانتوں کو رسی پرورش دی جائے تو کیا ہرج ہے - چنانچہ ایک گھنٹے کی متواتر محنت کے بعد
ب عجیب نتیجہ یہ ہوا کہ کلوا آزاد تھے -

غلامی کا نشان صرف فٹ بھر کا ٹکڑا گلے میں باقی تھا - اس کی فکر کلوا کو مطلق نہ ہوئی فوراً ایک
رف روانہ ہو گیا - چندو کی یاد اور پیٹ کی خواہش دو اثرات کے تابع اس کے قدم اٹھنے لگے - نیم کا سایہ ،
یم کی جڑ ، تین کچی قبریں ، دو پکی قبریں ایک بہت اونچی پکی قبر وہی بہت جھوٹی بیری دو دھنسی قبریں - ایک
چھوٹی قبر - اس کے برابر ایک بڑی قبر - ایک قبر کا خالی گڑھا قبرستان کی دیوار کا ایک گرا ہوا حصہ - سب کو دم
آسمان کی طرف اور ناک زمین کی طرف کیے ہوئے پار کیا - دوسری طرف دیوار سے ملا ہوا ایک نیولا کھڑا
تھا - اس نے اس کو دیکھا - اور لپکا - اس نے اسے دیکھا اور بھاگا چار چھلانگوں میں یہ اس کے پاس پہنچ گیا -
نیولا پلٹ پڑا دم پھول کر جھاڑو ہو گئی پچھلے پیروں پر بیٹھ کر مقابلہ کو تیار ہو گیا - کلوا بھی اگلے دونوں پیر چھوڑ
کر بدن کو پیچھے تان کر رک گئے - اب غالباً اشاروں میں ایک سے دوسرے نے معافی مانگی - وہ ادھر چلدیا
اور یہ ادھر روانہ ہو گئے - پھر وہی دم آسمان کی طرف اور ناک زمین کی طرف چندو یا غذا دونوں میں سے
ایک جس کی بو مل جائے -

جاتے جاتے پکی سڑک پر ہو لیا - عیش باغ کے سامنے پولیس کی چوکی پر بیٹھا ایک موٹے کتے نے
لیٹے لیٹے غرا کر کہا " ہوں - " کلوا نے دم ہلائی اور ایک سہما سہما بڑھا - ایسے ہی چلا جا رہا تھا کہ ایک ہڈی کی بو
آئی - ٹھٹھک کر رہ گیا - ناک زمین پر سوں سوں کر کے فوراً ڈھونڈھ لی - دیکھا تو کچھ حصہ اس میں کام کا تھا
کھایا اور پھر چل دیا - آر کے ریلوے کی چوکی آگئی - ایک بوڑھے کتے نے لپک کر ان کا راستہ روکا - ٹیڑھے
ٹیڑھے کھڑے ہو کر کھیسیں دکھا بردباری سے کھینچ کر کہا " کھیں - " کلوا نے کلیاں دکھا کر کہا - " کھیں - "
بوڑھے نے اور گہری آواز گلے سے نکال کر کہا - " " کیں " - کلوا نے دانت نکال کر تین جھٹکوں سے منھ بنا کر
کہاں " ہیں - ہیں - ہیں " ایک کتیا اور آگئی - اس نے آتے ہی کلوا کو باری باری دونوں سروں سے سونگھا
اور پھر بے پروائی سے انہیں چھوڑ کر چل دی - جس کے صاف معنی اس کی زبان میں یہ تھے " جانے بھی دو
لونڈا ہے - " مگر بگڑے دل بوڑھے کو کب گوارا تھا - ہم ہم ، کرتے اوپر چڑھ بیٹھا - باچار کلوا نے اطاعت
قبول کی ، چت لیٹ گیا -

دو مہینے کلوا نے بوڑھے کی اطاعت میں عیش باغ اسٹیشن سے آغا میر کی ڈیوڑھی تک آر کے لائن کے
اور چکر لگائے یہی بوڑھے کے دانتوں اور پنجوں کے زور سے حاصل کردہ جائداد تھی - کلوا نے بار بار چندو کی
یاد میں اس جائداد کو چھوڑ کر دور کے سفر کے قصد کیے - لیکن ہر دفعہ اس کو ناکامیاب واپس آنا پڑا -
کیونکہ زمین کا چپہ چپہ کتوں کی جائدادوں میں تقسیم ہونا پڑا تھا - جس پر کہ غیر کا قدم رکھنا کتوں کے قانون
میں سخت جرم ہے - اگر کسی بڑی جائداد کے تنہا خونخوار مالک سے بچ کر نکل بھی گیا تو دوسری سرحد پر وہاں
کے حاکم اور ایک دو یا تین جتنے بھی شاگرد ہوئے ان سے تنہا مقابلہ کرنا پڑا - ان ناکامیاب کوششوں سے
اسے ایک فائدہ ضرور ہوا - زخم کھا کھا کر اس کا جسم پکا پڑ گیا - اور آداب جنگ کی تمام باریکیوں سے واقف
ہو گیا -

ایک روز کلوا تنہا آغا میر کی ڈیوڑھی کی طرف سے واپس آرہے تھے۔ دیکھتے کیا ہیں کہ ریلوے کراسنگ سے کچھ دور بوچا استاد کی لاش لائن پر کٹی پڑی ہے۔ استانی پریشان کھڑی اس کو سونگھ رہی ہے۔ کیا کرسکتے تھے۔ سوائے ہمدردی کے۔ خود بھی سونگھا۔ پاس کھڑے ہو کر استانی کا غم غلط کیا۔ دراصل جائداد کے مالک تھے۔ اس کا انتظام ہاتھ میں لیا۔ متعفن غذا جو اس جائداد میں ریل سے گرتی تھی اور چیلوں کے منھ سے ٹپکتی تھی۔ اب اس کے کھانے والے تین کی جگہ دو ہی منھ رہ گئے۔ ایک ہی مہینے میں استانی چربیا گئیں۔ اور ان کے ہاتھ پیروں پر رونق آگئی۔ لیکن اب استانی کو ان کا تعشق لونڈھیا معلوم ہونے لگا۔ یہاں تک کہ ایک دن کلوا کو اکیلا چھوڑ کر ایک کبرے کتے کے پیچھے نکل گئیں۔ اب یہ تنہا رہ گئے۔ اکیلے کھانے والے اور اکیلے جائداد کی حفاظت کرنے والے۔ پیٹ بھر ورزش تھی اور پیٹ بھر خوراک۔ ایک مہینہ جو اور گزرا تو اب کلوا کی شان ہی نرالی تھی۔ سیاہ چمکدار مخملی کوٹ۔ لہراتی ہوئی لمبی دم۔ گٹھا ہوا تھوتھنا۔ ہاتھ اور پیروں پر ابھرے ہوئے پٹھے۔ بل کھائے ہوئے۔ قد میں بھی بڑے سے بڑا کتا ان کو نہیں پہنچ سکتا تھا۔ چور اور آوارہ گرد کتوں کا ان کو دیکھ کر دم نکلتا تھا۔ اس عرصے میں اس نے اپنی جائداد کو بھی اور اور وسعت دے لی تھی آغا میر کی ڈیوڑھی کے پلیٹ فارم کی اپنی طرف کی آدھی لمبائی تک قبضہ بڑھا لیا تھا۔ ایک دن اس پلیٹ فارم پر ایک جگہ ایک بو اٹھی ..... کلوا کا محبت کا بھوکا دل تڑپ گیا۔ یہیں چندو بیٹھی تھی۔

کلوا اس جگہ کو سونگھے اور منھ اونچا کر کے خاموش کھڑا ہو جائے۔ قدرت نے آنسو نہ دیے تھے کہ جاری ہوتے۔ بہت دیر تک یہی کیا کیا۔ پھر ایک دفعہ دم آسمان کی طرف اور ناک زمین پر، یہ روانہ ہو گیا۔ سینکڑوں ہزاروں ہر طرح کی بوؤں میں چندو کی بو اس کے واسطے الگ تھی۔ بو لیتا بو ہی بو چل دیا۔ سکندر اعظم نے ہندوستان تک آنے میں اتنی مہموں کا سامنا نہ کیا ہو گا جتنی مصیبتوں اور رکاوٹوں کو اس نے بوچیورے تک پہنچنے میں عبور کیا۔ بیسیوں کتوں کو زخمی کر کے خود زخموں سے چور جس وقت وہاں پہنچا رات کا ایک بج چکا تھا گلی وہی تھی۔ مکان وہی تھا۔ دوکان وہی تھی مگر بند تھی۔ اب لوگ اس کے اندر سو رہے تھے۔ دروازے سونگھے۔ چندو کے ماں اور باپ دونوں کی بوئیں تازہ تھیں مگر چندو کی بو بہت خفیف تھی۔ کتے آتے اس پر بھونک کر چلے جاتے۔ مگر یہ وہیں بیٹھا رہا۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد چندو کی بو سونگھتا رہا جو برابر زائل ہوتی چلی جاتی تھی یہاں تک صبح چار بجے چندو کی بو گم ہو گئی۔ اس نے دوکان کے سامنے منھ اٹھا کر رونا شروع کر دیا۔ کاش کوئی انسان اس کو یہ بتا دیتا کہ چندو اپنے دولہا کے ساتھ دلہن بن کر بانس بریلی گئی۔ مگر کون بتاتا۔ چندو کا باپ ہاتھ میں لٹیا لیے یہ کہتا ہوا نکلا۔ "روئے جات رہے کو کر۔"

قصائیوں کے کتے نہ اس کے ایسے تندرست تھے۔ نہ قدر آور لیکن کچے گوشت کے کھانے والے بے انتہا خونخوار۔ کلوا کے بھی دانت کھٹے ہو گئے جب کہیں جا کر ان کی گلی اور گلی کے پیچھے تھوڑے میدان پر قبضہ ملا۔ دن رات کا زیادہ تر حصہ یہ چندو کی دوکان کے آگے ہی گذارتا۔ جہاں اب اس کا پہچاننے والا کوئی نہ تھا۔ کلوا چندو کے باپ اور ماں دونوں کی برابر مار کھاتا رہا۔ لیکن اس نے دوکان کا دامن نہ چھوڑا یہاں کھانے کو کافی اور پھر عمدہ چیزیں ملا یا کرتی تھیں لیکن افسوس دل کی آگ محبت کے چھینٹوں کی طالب ہو گئی۔ کچھ عرصے بعد اس نے ان دونوں کے علاوہ غیروں سے بھی اشارے کئے اور محبت کے لین دین کا خواستگار ہوا۔ مگر دل کا سودا کہیں نہ پٹا۔ ایک برس اسی طرح گذر گیا۔ مگر آخر چندو آ ہی گئی۔

بالکل وہی ۔ چندو کچھ دبلی اور ہو گئی تھی ۔بچہ گود میں تھا ۔ لیکن کلوا کو بھول چکی تھی وہ کلوا سے ڈر گئی ۔ انسان کا کلیجہ پھٹ جاتا ۔ لیکن کلوا کتا تھا ۔ زمین پر بچھ گیا ۔ پیٹ کے بل زبان نکال کر پیر چاٹنے کو آگے بڑھا ۔ پیر نہ ملے تو زمین چاٹی ۔ کہاری کی جوتیاں جب پڑیں لیٹ گیا ۔ آنکھیں بند کر لیں ۔ کہارے نے ڈنڈے جب مارے تو سمٹ سمٹ کر چلایا ۔ لیکن سب لاحاصل ۔ اس بڑی چکی کے دونوں پاٹوں میں پتھر کم پستے ہیں ۔ اور دل زیادہ ۔ آٹھویں دن چندو پھر سسرال چلی گئی

آج کالا کتا غیظ و غضب کی تصویر بنا ہوا آوارہ گرد ہے ۔ کتے اس کو دیکھ کر ڈرتے سامنے سے ہٹ جاتے ہیں ۔ سیاہ منہ پر آنکھیں لال انگارہ ہیں ۔ موٹی گردن پر بال کھڑے ہیں ۔ اور دم بالکل سیدھی پھیلی ہوئی ہے ۔

اور آج ہی وہی پیارا بچہ من باپ کی بے جا سختی اور ماں کی اندھی محبت کے باعث آوارہ ہے ۔ اسکول میں جھڑکیاں اٹھانے اور مار کھانے کے بجائے آج کے دن اس نے سونی عید گاہ میں آزادی کی عید منائی ہے ۔ اب چار بج چکے تھے ۔ منن عید گاہ کی چار فٹ اونچی دیوار پر بیٹھا سوچ میں تھا ۔ دن تو گزر گیا ۔ اب کیا کرے ۔ گھر جائے نہ جائے وہاں خبر ضرور ہو گئی ہوگی ۔ ننھے سے دل میں وحشت کے پنکھے چل رہے تھے ۔ وارفتہ دل ، مضطر انورو کلوا کا گذر ادھر سے ہوا ۔ اس کی نگاہ بچے پر پڑی ۔

جس طرح انسانوں کے واسطے راتیں تاریک ہوتی ہیں ۔ لیکن کتوں کے لئے ان میں سہانی روشنی ہوتی ہے ۔ اسی طرح انسانوں کے واسطے صورتیں ، آنکھ ، ناک ، کان اور منھ کا صرف مجموعہ ہوتی ہیں ۔ لیکن کتوں کے لئے ان پر خوشی کی چمک ، غم کی سیاہی اور محبت کی ارغوانی شعاعیں بھی عیاں ہوتی ہے ۔ کلوا نے دیکھا کہ بچہ اداس بیٹھا ہے ۔ لیکن وہ اپنی دھن میں آگے بڑھتا چلا گیا ۔ دیوار کے نیچے جہاں جہاں وہ جا رہا تھا ۔ بچے کی بو رواں دواں تھی ۔ اس نے اس بو میں کچھ خصوصیت محسوس کی ۔

خیال اور خیالوں کے تحت واقعات کی یادداشت اس کو قدرت نے عطا کی ہی نہ تھی ۔ نہ رہا گیا ۔ گھوم کر بچے کو دیکھنے لگا ۔

چاروں طرف آگ کا ایک سمندر موجزن تھا ۔ جس میں سے لپلپاتے شعلے تا بہ فلک اٹھ رہے تھے ٹوکری بھر کر ایک بچے کو اس میں پھینکا گیا ۔ تو کیا ہوا ؟ پلک جھپکی بھی نہ تھی اور وہاں سبزے میں پودوں کا ایک تختہ تھا جو خوشبوؤں سے مہکتا تھا ۔ اس میں بچہ بیٹھا کھیل رہا تھا ۔ یہ قصہ حضرت ابراہیمؑ کا ہے ۔ اب جن دماغوں میں عقل کی زیادتی ہو گئی ہے اور اس قصہ کو صحیح ماننے سے قاصر ہیں ۔ آئیں ادھر آئیں ۔ میں ان کو دکھائے دیتا ہوں کہ یہی ہو سکتا ہے ۔ بلکہ اس سے بھی بڑھ کر ، جفا کاری میں بھینسا کتے کا مقابلہ نہیں کر سکتا ۔ استقلال میں پتھر کی سل کتے کے آگے گھس جائے گی ۔ خونخواری اور دلیری میں جس وقت کتے سے مقابلہ پڑتا ہے تو شیر بھی پیچھے ہٹ جاتے ہیں لیکن محبت کی ایک چھوٹی سی چمکاری میں کتا پیروں پر گرتا ہے ۔ اور اس وقت حلم اور عاجزی انکساری اور خاکساری ایسی رقیق چیزوں کی جیتی جاگتی تصویر ہوتا ہے ۔

منن اور کلوا میں ایک دفعہ پھر نئے سرے سے دوستی شروع ہوئی ۔ اس کی جیب میں بچی ہوئی ایک روغنی ٹکیا اور تھی ۔ وہ چھوٹے چھوٹے نوالوں میں کلوا کو پیش کی گئی ۔ انڈا تھا نہ انڈے کی بو ۔ اس پر

بھی طبیعہ کلوا کو بڑی میٹھی معلوم ہوئی ۔ من نے ڈرتے ڈرتے کلوا کے سر پر ہاتھ پھیرا ۔ کلوا نے منھ کھول کر محبت کے نشے میں جاؤں کہہ کر انگڑائی لی ۔ منن کھیلتا کھیلتا کتے کو ڈھیلوں کے پیچھے بھگاتا گھر کی طرف آگیا ۔ یہ بھی تو امید تھی کہ گھر میں اسکول سے بھاگنے کی خبر نہ پہنچی ہو ۔ ڈرتے ڈرتے گھر میں گھسا ۔ کلوا باہر ہی رہ گیا ۔

محبت کی دیوانی ماں نے منھ دھلایا ، ناشتہ کھلایا ۔ اکنی کلفیا کے واسطے دی ۔ روپے کی برف کی قلفی لے دی ۔ دو دفعہ باپ کے بے جا غصے اور منن کے بیچ میں سد سکندری بن کے حائل ہوگئی یہاں تک کہ رات ہوگئی اور منن سوگیا ۔ افسوس اے جاہل ماں تو نے سب کچھ کیا لیکن بچے کے دل کی تھاہ نہ لی ۔ بچے کے دل میں بچہ بن کر گھسنا ہوتا ہے ۔ وہاں اس کے چھوٹے چھوٹے رنج ، ننی منی خوشیاں ۔ معصوم گلے اور شکوے ہوتے ہیں اور بیوقوف مائیں اس دنیا کو کس میری میں چھوڑ دیتی ہیں ۔

چھ دن کلوا نے استقلال سے بیٹھے بیٹھے اسکول کے سب تماشے دیکھے ساتویں دن ضبط برداشت سے باہر ہوگیا ۔ سیاہ پینتیس سیر کا جسم ایک جست سے دروازے سے باہر نکلا اور ماسٹر صاحب سے متصادم ہوا ۔ ماسٹر زمین پر گر پڑا ۔ کلوا اس کے سینے پر سوار ہوگیا ۔ روتے ہوئے منن نے جلدی جلدی کتابیں اور بستہ سمیٹا اور سیدھا اسکول سے باہر بھاگا ۔ سڑک پر جاکر ۔ "آو آو ۔ " کی آوازیں لگائیں اور دوڑ پڑا ۔ تھوڑی دیر میں خون آلودہ کان کو جھٹکتا ہوا کلوا بھی منن سے آن ملا ۔ سر اٹھاکر منن کا منھ چاٹنا چاہا اس نے سر پر سلیٹ ماری ۔ کلوا خوش ہوگئے اچھل کر آگے آگے ہو لیے ۔

دوسرے دن بستہ بغل میں لے کر منن نے پھر عید گاہ کا رخ کیا ۔ کلوا کو اس سے کیا مطلب تھا ۔ جدھر وہ چلا اس کے پیچھے ہولیا ۔ واٹر ورکس کی دیوار کے پیچھے پہنچ کر باہر نکلی ہوئی ، املی کی شاخوں کے سائے میں دونوں بیٹھے ۔ منن نے کوٹ کی جیبوں میں سے مڑے ہوئے روٹی کے ٹکڑے ۔ ہڈیاں اور بوٹیاں ، کلوا کو کھلائیں اس کے بعد املی پر الجھی ہوئی پتنگ پر اینٹ کے ڈھیلے کا لنگر اچھالنا شروع کیا ۔ کلوا بھی ڈھیلے کی ہر اچھال پر اچھلتے تھے لیکن فٹ سوا فٹ ان کی حد تھی اس کے بعد عید گاہ میں بسیار ڈھیلے باری کے بعد ایک کا کیتھا اٹھاکر تال کٹورے کا رخ کیا ۔ راستے میں منن نے کیتھے کے وہ چٹخارے لئے کہ کلوا کی بھی رال ٹپک پڑی ۔ لیکن جب حصہ ملا تو سونگھ کر ہی چھوڑ دیا ۔

آسماں بار امانت نتوانست کشید

قرعہ فال بنام من دیوانہ زدند "

جانوروں کو انسٹنکٹ instinct کا مادہ دیا گیا ہے جس میں غلطی کا احتمال ہی نہیں ۔ اور ہم کو عقل جو ہر قدم پر ٹھوکر کھاتی ہے ۔

تیسرے دن شام کو جب آوارہ گردی کے مکتب سے منن گھر واپس ہوا تو اس نے دیکھا کہ مکان کے آگے اسکول کے تین لڑکے اور ایک ماسٹر کھڑے ہیں ۔ باپ دروازے پر کھڑے ان سے باتیں کر رہے ہیں ۔ سر سے پیر تک کانپ گیا اور فوراً واپس لوٹ پڑا ۔ پھر عید گاہ پہنچا ۔ وہاں پھرتے پھرتے جب شام ہونے لگی تو قدم گھر کی طرف خود بخود اٹھنے لگے ۔ واٹر ورکس کے پاس آکر پھر دل میں پنکھے چلنے لگے ۔ عقل

نے قدم روک دیئے - واٹر ورکس کی دیوار پر چڑھا - اندر بالکل سنسان تھا - تھوڑی دور پکے تالاب تھے - دیوار سے کود کر ان کے کنارے پہنچا - کلوا بھی کود پھاند کے ساتھ تھا تالاب کے چاروں طرف پکی دیوار تھی جس سے ڈیڑھ فٹ کے نیچے شفاف پانی میں چھوٹی چھوٹی مچھلیاں تیر رہی تھیں - منن اپنی فکریں بھول گئے - کنارے اکڑوں بیٹھ کر مچھلیوں کی سیر میں محو ہوگئے - ایک مچھلی دیوار کی جڑ تک آگئی - منن نے جھک کر اسے پکڑنا چاہا - پوری جان سے اندر لڑھک گیا - کلوا کچھ دور تھا - اس کی ہلکی سی چیخ نکلی اور وہیں سے اس نے پانی میں جست ماری - لیکن قبل اس کے یہ پاس پہنچے بچہ پانی کی تلی کی طرف روانہ تھا پانی بہت گہرا تھا - کئی منٹ کے بعد بچے نے اچھالا کھایا - کلوا کے دھوکا نہ کھانے والے احساس نے اسے بتا دیا کہ بچہ کس جگہ ابھرے گا - وہیں پر موجود تھا کلوا نے ڈھال کی طرح اپنا جسم بچے کے سینے کے نیچے کر دیا - بچے کے پیٹ میں کافی پانی جا چکا تھا - وہ قریب قریب بے ہوش تھا - لیکن قدرتاً اس کا ایک ہاتھ بچے کی گردن میں اور دوسرا پچھلے پیروں میں لپٹ گیا -

افق کی سرخی گہری پڑتے پڑتے سیاہی میں تبدیل ہو گئی - سیاہ آسمان پر جھانک جھانک کر تارے نکل آئے - ایک چمگاڈر نے پانی کی سطح پر سرا مارا - دو بوند پانی میں اٹھاتا ہوا نکلا چلا گیا - دو گھنٹے بعد ایک بولے نے پچھلے پیروں پر کھڑے ہو کر تالاب کو دیکھا اور سمٹ کر سرسراتا ہوا جھاڑیوں میں گھس گیا - رات بڑھتی چلی گئی - راہ عدم سے ایک تارہ ٹوٹا اور راہ عدم میں غائب ہو گیا - اب کلوا کا بھی پیٹ پھول چکا تھا - جسم میں طاقت نہ تھی یا اپنی ناک سے پانی باہر رکھ سکتا تھا یا بچے کی - دل میں طاقت وہی باقی تھی - مالک کی ناک اوپر رہی اور تھکی ہوئی گردن نیچے جھک گئی صبح کو کچھ لوگ جمع ہوئے - سسکتے ہوئے بچے کو نکال کر میڈیکل کالج کی طرف دوڑے - کلوا کی پھولی ہوئی لاش وہیں چھوڑی - جس کو تھوڑی دیر بعد دو بھنگیوں نے نکال کر احاطہ سے باہر میدان میں پھینک دیا -

تین گدھ فضائے آسمانی سے سنسناتے اترے - چھ فٹ کے پھیلے ہوئے بازو سمیٹ کر آہستہ آہستہ اس لاش کی طرف بڑھنے لگے -

سید رفیق حسین

فنا

شہر بریلی کے عزت نگر اسٹیشن کے تیسرے کوارٹر کی انگنائی میں تین پلنگ بچھے ہیں - ایک پر ایک دس برس کی لڑکی لیٹی ہے - دوسرے پر اس کی ماں اور پانچ برس کا اس کا بھائی لیٹا ہے - تیسرا پلنگ ابھی خالی ہے - تار بابو جی اسٹیشن پر ہی ہیں کچھ دیر میں آئیں گے - گرمی کا موسم ہے - رات کے نو بجے ہیں - دسویں تاریخ کا چاند قریب قریب سر پر چمک رہا ہے -

"اماں چاند میں کون ہے - " لڑکے نے چت لیٹے لیٹے چاند کو دیکھ کر پوچھا -

ماں - اس میں بڑھیا بیٹھی چرخہ کات رہی ہے -

لڑکی نے چاند کو دیکھتے ہوئے ہنس کر کہا - اور اماں اس کے پاس بکری بھی تو بندھی ہے -

لڑکا - نہ کہیں نہ کہیں کہاں ہے اماں مجھ کو تو نہ بڑھیا دکھائی دیتی ہے نہ بکری - " ماں کو جھنجھوڑ کر - " بتلیئے کہاں ہے اماں آپا تو کہا کرتی تھیں سب جھوٹ ہے - ان کی کتاب میں تو لکھا ہے کہ چاند میں بڑے بڑے پہاڑ ہیں - اماں آپا کب آئیں گی - اللہ ان کو بلا لیجئے -

لڑکی --- اماں دولھا بھائی تو کہہ گئے تھے جلدی لے آئیں گے - اب پھر کیوں عید پر لانے کو لکھا ہے - عید کو تو بہت دن ہیں - نہ معلوم عید کب آئے گی -

قادر بابو مرلی دھر اسٹیشن ماسٹر کو گالیاں دیتے ہوئے گھر میں داخل ہوئے لڑکی اور بیوی اٹھ بیٹھیں - قادر بابو نے بیوی کو مخاطب ہو کر سنانا شروع کیا " دیکھا سوربنا - کیا متعصب ہے - مگر آج تو بیٹا کی طبیعت جھک ہو گئی ہوگی - میں نے بھی سب معاملہ صاف صاف بتا دیا - ان کے ہاتھ کا کاغذ صاحب کو پیش کر دیا - صاحب نے پھر جو ڈانٹنا شروع کیا - کوئی کسر تھوڑی رکھی - اب تو معاملہ ٹی - ایس تک جائے گا -

لندن سے ۷ میل پر نیو شائر روڈ پر ڈاکٹر بیکر اپنی ذاتی وسیع لباریٹری میں جو کہ انہوں نے اپنے موروثی مکان میں چند نئے کمرے تعمیر کروا کر قائم کی ہے بڑی دیر سے بیٹھے ایک قسم کے جراثیم کا معائنہ ایک خوردبین سے کر رہے ہیں - ویسے تو بہت سے سلائیڈ پاس رکھے ہیں - لیکن اس سلائیڈ پر ان کی خاص توجہ ہے - ان دونوں کو بار بار ایک ایک کر کے دیکھتے ہیں - ٹھوڑی کو الٹے ہاتھ کی چٹکی سے پکڑا ہوا ہے - گہری سوچ میں بیٹھ جاتے ہیں - اور پھر چونک کر ان سلائیڈوں کو ایک ایک کر کے خوردبین کے نیچے لگا کر دیکھنے لگ جاتے ہیں - سیدھے ہاتھ کی طرف ایک نوٹ بک کھلی رکھی ہے - کبھی کبھی اس پر کچھ یادداشت بھی لکھ لیتے ہیں - ڈاکٹر بیکر خوردبین لگائے بیٹھے تھے کہ لیبوریٹری کا دروازہ زور سے کھلا اور ان کی انیس برس کی اکلوتی بیٹی تیزی سے اندر داخل ہوئی - اور اندر آکر باپ کے کندھے کو جنبش دے کر غصہ اور غم کے لہجے میں بولی

"پاپا اگر مجھے معلوم ہوتا تو میں نہ آتی - میں نے صبح بھی تمکو یاد دلایا تھا - آج میری سالگرہ ہے مگر
لو مطلق پروا نہیں دیکھو مہمان آدھے سے زیادہ آگئے ہیں اور تم نے ابھی تک کپڑے بھی نہیں بدلے -
پ نے سر اٹھا کر لڑکی کو دیکھا تو اس کے آنسو ڈبڈبائے ہوئے تھے - فوراً کھڑا ہوگیا اور لڑکی کو پیار کرکے بولا

"پیاری بیٹی نفے معاف کرنا تم چلو میں ابھی کپڑے بدل کر آتا ہوں - "
نفے باپ سے رخصت ہو کر جیسے ہی پھر ہال میں گئی تو کپٹن آرتھر کا موٹر آکر رکا - نفے کا دل
انسوں اچھلنے لگا - اس کو آرتھر سے محبت تھی اور ایسی کہ اب اس محبت کا چھپانا اس کے واسطے بڑا مشکل
کام ہوگیا تھا - اس لئے یہ چاہتی تھی کہ جہاں تک ہوسکے اس کا اور آرتھر کا سامنا نہ ہو - مہمانوں میں سے دو
چار آرتھر کے استقبال کو نکلے - نفے بھی ان کے پیچھے پیچھے ساتھ چلی -

ملک عرب میں طائف کے پہاڑی سلسلے کے مشرق کی طرف طائف سے اسی میل کے فاصلے پر لق
ودق ریگستان کے بیچ اس بارہ کھجوروں کے درختوں کے درمیان ایک پرانے کنوئیں کے کنارے چار
اونٹ کھڑے ہوئے ہیں - وہیں زمین پر ایک عورت دو بچے اور ایک بڈھا بیٹھا ہوا ہے - ایک جوان بدو
بارہ فٹ گہرے کوئیں میں گھسا ہوا ایک کپڑے کو کوئیں کی کیچڑ میں تر کرکرکے اس میں کا پانی چمڑے کی
چھوٹی سی مشک میں نچوڑ رہا ہے - ہر دو منٹ کے بعد عورت آواز دیتی ہے - "یا حامد کے باپ جلدی کر اب دیر نہ
کر - " اور ہر آواز پر بچے سہم کر ماں سے چمٹ جاتے ہیں لیکن حامد کا باپ اطمینان سے کیچڑ میں کھڑا کپڑے
میں کیچڑ کا پانی جذب جذب کرتا ہے اور پھر اسے مشک میں نچوڑ دیتا ہے - دفعتاً افق مغرب سے ہلکا سا گرد و
غبار نمودار ہوتا ہے - بڈھا جو کہ برابر مغرب اور شمال مغرب کی طرف نگاہیں لڑائے ہوئے تھا کھڑا ہو جاتا
ہے اور کہتا ہے -
"اے میرے بیٹے سعودی آگئے ہیں میں نے ان کا اڑتا ہوا گرد و غبار دیکھا ہے - " بدو فوراً کوئیں
سے باہر آیا - مشک کو ایک اونٹ کے کجاوے سے لٹکا کر جلدی جلدی عورت اور بچوں کو ایک اونٹ پر سوار
کرتا ہے دوسرے پر بڈھے کو اور ایک پر خود سوار ہو کر چاروں اونٹ بھگاتا ہوا دور مشرق کی طرف ریتے
کی چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں میں غائب ہو جاتا ہے - مغرب کی سمت سے غبار آگے بڑھتا چلا آتا ہے - اب غبار میں
چند سوار نظر آتے ہیں - آندھی کی طرح یہ لوگ بڑھتے بڑھتے ان ہی کھجوروں تک پہنچ جاتے ہیں یہ آٹھ
بندوقوں سے مسلح سعودی عرب میں - گھوڑے اور سوار سب پسینے سے شرابور ہیں - جس وقت یہ کوئیں کے
پاس پہنچے تو ان میں سے ایک بولا - "اے ہمارے افسر ثامن بن حارث کے اونٹ تیز نہیں ہیں ہمارے
گھوڑوں سے بچ کر اب وہ نہیں بھاگ سکتا اس لئے کیوں نہ ہم اتر کر اس کوئیں سے اپنی اور گھوڑوں کی
پیاس بجھالیں - گھوڑے بے حال ہو رہے ہیں - "
ان سواروں کے نوجوان افسر نے حکم دیا اچھا اگر میرے ساتھی تیری یہی خوشی ہے تو مجھے بھی منظور
ہے - تیری تدبیر بہتر ہے -
سب نے اپنے گھوڑوں کی باگیں تان دیں اور ہانپتے ہوئے گھوڑے کھجوروں کے ارد گرد کھڑے
ہوگئے - سب سوار اتر پڑے - لیکن جیسے ہی ان میں سے ایک کوئیں کے کنارے گیا - اسے آواز دی - " یہ

کنواں قریب قریب خشک ہے اس میں کیچڑی کیچڑ ہے جس میں سے پیاس بجھانے میں بہت وقت صرف ہوگا۔ بہتر ہے ہم لوگ چل دیں اپنا کام سرانجام دینے کے بعد واپسی میں یہاں ٹھہر کر دیکھا جائے گا۔ چنانچہ پھر سب سعودی گھوڑوں پر سوار ہو کر گرد اڑاتے ثامن بن حارث کے تعاقب میں روانہ ہوگئے۔

جرمن کا قاؤنسل جنرل۔ ہیزن برگ ایک سن رسیدہ جہاں دیدہ پرانا سپاہی۔ شنگھائی کے بندرگاہ میں۔ جرمن قاؤنسل بلڈنگ کے چھوٹے سے کمرے میں بیٹھا دو جرمن انجینیروں سے جو کہ ملاحوں کا لباس پہنے ہیں، بہت اطمینان اور مسرت سے باتیں کر رہا ہے۔

تینوں کے آگے پورٹ وائین کے گلاس رکھے ہیں جس میں سے وہ لوگ برابر مزے لے لے کر چسکیاں بھرتے جاتے ہیں۔ دو سگار کے بکس بھی میز پر رکھے ہیں۔ ان میں سے ایک بکس پر ہیزن برگ ہاتھ رکھ کر بولا۔ "سینگر ہاسن! دیکھو ان نقشوں میں اور جو پہلے مہیا ہوئے تھے بڑا فرق ہے۔ تم سے دیکھا دراصل ضرورت ان کی تھی۔ برجر مجھے خوشی ہے کہ تم کامیاب ہوئے اور اگر تم بھی یہ نقشے حاصل نہ کر سکتے تو پھر میرے خیال میں کوئی اور اس کام کو سرانجام نہ دے سکتا۔"

برجر نے وائن کا گلاس میز پر رکھ کر سگریٹ کا ایک لمبا کش لیا اور پھر ہنستے ہوئے کرسی کو کھینچ پیچھے کی طرف جھکا کر چھت کی طرف منہ کرکے سگریٹ کا دھواں ہلکے ہلکے اڑانے لگا۔ یہ اس کا خاص انداز ہے۔ اور بجائے گفتگو میں شامل ہونے کے اور جواب دینے کے یہ بار بار ایسا ہی کرتا ہے۔

سنگر ہاسن نے مزید وائن اپنے گلاس میں انڈیلتے ہوئے جواب دیا۔ "ہاں ان نقشوں کا حاصل کرنا ضرور بہت دشوار کام تھا۔ کیا یہ بھی آپ معلوم کر سکتے ہیں کہ اس طرز کے کتنے طیارے جاپان نے تیار کر لئے ہیں۔ مجھے اندیشہ ہے کہ ہمارے کارخانوں کو فی الحال کام کی کثرت سے سخت دشواریاں اٹھانی پڑیں گی۔ اچھا ربر کے معاہدے کا کیا ہوا۔"

ہیزن برگ۔ "میں نے صاف انکار کر دیا۔ میں جرمن قوم کا اقتدار ہرگز ہرگز ضائع نہ ہونے دوں گا۔ اب دنیا کو معلوم ہو جانا چاہئے کہ جرمن ایک زندہ قوم ہے۔ اور ہمیشہ رہے گی۔ تم کو یاد ہے کہ جاوا کے معاملے میں میں نے کس قدر سختی سے کام لیا تھا۔"

سنگر ہاسن۔ "ہاں لیکن یہ معاملہ جاپان کے ساتھ ہے۔ مجھے کم امید ہے کہ یہاں ایسے چھوٹے چھوٹے معاملات میں بھی تم کو کامیابی آسانی سے ہو سکتی ہے۔"

ہیزن برگ نے جوش میں آکر گلاس میز پر رکھ کر دونوں ہاتھوں کی مٹھیاں میز پر پٹک کر جواب دیا۔ "جرمنی کے ارادے اٹل ہیں۔ اس کی کامیابی کو کوئی نہیں روک سکتا۔ تم کو معلوم ہے ضرورت کے وقت کے واسطے ہم نے کیا کیا انتظام کر رکھے ہیں۔" برجر کی طرف غور سے دیکھ کر برجر جانتا ہے۔ کیوں برجر ہم تیار ہیں۔" برجر نے پھر ایک دفعہ ہنس کر کرسی کو پیچھے کی طرف جھکا لیا۔ اور منہ اونچا کرکے سگریٹ کا دھواں آہستہ آہستہ نکالنے لگا۔

عزت نگر اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر مرلی دھر بابو اور چار بابو کھڑے آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ قادر بابو اکیلے تار گھر کی کھڑکی میں دونوں کہنیوں پر ٹھوڑی ٹیکے خاموش بیٹھے ان کی باتیں سن رہے ہیں کہ

ری دفعہ پھر ان کا پانچ برس کا لڑکا تاگا بندھا ہوا ٹین
کا ٹکڑا کھڑکھڑاتا ہوا بلانے آیا۔ "چلو اماں جلدی
تی ہیں۔" "جاؤ میں ابھی آیا۔" قادر بابو نے فوراً جواب دیا۔

ب بابو۔ یارو کچھ ہو یارو۔ دنیا میں جگہ کی کمی تھی۔ جگہ تو اب بہت سی ہو جائے گی اب پھیل پھیل کر
یں گے۔ بھئی اس تارے میں دس بیگھہ زمین پر میں بھی اپنا قبضہ جما لوں گا۔

سرا بابو۔ کیوں جی اگر اس میں بھی آدمی ہوئے تو نہ معلوم کیسے ہوں گے؟

یرا بابو۔ ارے یار سنو سنو جب وہ تارا آ ٹلے گا تو پل بنائے جائیں گے اور اس پر بھی سینکڑوں میل کی
یل بٹھائی جائے گی اسٹاف کی ایک دم ضرورت ہوگی۔ میں بھی اپلائی کر دوں گا۔ ڈی۔ ٹی۔ ایس کی جگہ
کے لیے۔ جی یاد ہے بصرہ ریلوے پر جب مانگ آئی ہے کیسی کیسی اچھی جگہیں لوگوں کو ملیں گی۔

چوتھا بابو۔ (یہ بابو انٹرمیڈیٹ سائنس تک پڑھے ہوئے ہیں) اے واہ کیا کہنا۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ جیسے
انجن کے پیچھے آہستہ سے ٹنڈر جوڑ دیا گیا" ایسے ہی مزے سے یہ تارا بھی دنیا کی دم میں چپکا دیا جائے گا۔ تارا
اور دنیا دونوں کی ایسی ٹکر ہوگی کہ دونوں کے ٹکڑے ہو جائیں گے کیا کوئی آدمی بھی بچ رہے گا۔

دوسرا بابو۔ اچھا مگر جب سب ہی کو مرنا ہے تو کیا غم ہے۔

مرلی دھر۔ وید کے انوسار سب کچھ ہی ہو سکتا ہے اور سب جھوٹ ہے یہ سنسار پرتھم سے یوں چلا آتا ہے اور
یوں ہی چلا جائے گا۔

قادر بابو کا لڑکا پھر آیا اور اب کی اس نے ٹین کے ٹکڑے کو گھما گھما کر ایک کھمبے پر مارنا شروع کیا
جس سے کہ کافی کھڑکھڑاہٹ ہونے لگی۔ آخر قادر بابو اٹھ کر کوارٹر کی طرف چلے۔ ان میں سے کسی بابو نے
کن انکھیوں سے قادر بابو کو جاتے ہوئے دیکھا اور مسکراتے ہوئے کہا۔ "میاں جی بہت پریشان ہیں۔" "آج
کا سماچار کیا لکھتا ہے۔ چلو اخباروں کی بکری تو خوب بڑھ گئی۔"

جب قادر بابو گھر میں پہنچے تو ان کی بیوی نے روہانسی آواز میں کہا "بھئی خدا کے واسطے بتاؤ کیا
افواہیں اڑ رہی ہیں میں تو دو دن سے سن سن کر دوانی ہوئی جاتی ہوں۔ ابھی پڑوسن آئی تھی وہ کہتی ہے کہ
اخبار والا تو کہتا ہے کہ بڑا غضب ہونے والا ہے۔" آنسو پونچھتے ہوئے "بھئی تم میری لڑکی کو تو بلا دو سب
ایک جگہ تو ہو جائیں۔ سسرال میں تو کوئی اس کا ہاتھ بھی نہیں پکڑے گا۔"

قادر بابو۔ اور یہاں تم ہاتھ پکڑے رہو گی۔

بیوی کھسیانی ہنسی ہنس کر "ارے ہوگا۔ مریں تو سب ساتھ ہی مریں۔ خیر اس سب کو جانے دو۔
تم جا کر میری لڑکی کو لے آو۔"

قادر بابو۔ "تم بھی بالکل پاگل ہو۔ میں کئی دفعہ تم کو سمجھا چکا ہوں کہ ایسی افواہیں نہ معلوم کتنی دفعہ
اخباروں میں نکل چکی ہیں۔ ابھی قیامت کہاں نہ حضرت عیسیٰ آئے نہ کانا دجال پیدا ہوا۔ قیامت آگئی۔
ایک دفعہ اور ہوا تھا میری عمر اٹھارہ انیس برس کی تھی جب یہ غل مچا تھا کہ ایک تارا آ رہا ہے۔ زمین سے
ٹکرائے گا اور دونوں پاش پاش ہو جائیں گے۔ پھر کچھ بھی نہ ہوا۔ یہ تو انگریزوں کی اڑائی ہوئی باتیں ہیں۔
ہندوستانیوں کو بہکاتے ہیں۔ دیکھتے ہیں بہادر رہیں یا بزدل۔"

بیوی۔ (رو کر) "اچھا ہوگا۔ بھئی تم میری لڑکی کو لے آؤ۔ اوی تین مہینے ہوگئے۔ لوگوں کے یہاں چالے
ہوتے ہیں یہاں لڑکی کو جو سسرال میں چلا اس کے بعد بلانے کا نام ہی نہیں۔ اے بلانے سے میرا مطلب یہ

ہے کہ جب تک تم جا کر نہ لاؤ گے وہ لوگ خود سے نہ بھیجیں گے۔"

تھری - او - فائیو - سیون (۳۰۵۷) نے نے پھر جھنجھلا کر ٹیلیفون پر کہا "ہاں ہاں ۳۰۵۷
تھوڑی خاموشی کے بعد گھنٹی بجی - تھے نے کہا - "ہلو کون کیپٹین آر تھر سے بات کرنا ہے - اچھا ٹھہرو - ا
پنسل اٹھا کر ٹیلی فون ڈائرکٹری اپنی طرف گھسیٹ کر کہا - نمبر ڈبلیو ۳۳ ۹۲ کہتی گئی اور کاغذ پر لکھتی گئی
اس کے بعد پھر اس نمبر پر ٹیلی فون کو ملایا - "کون ہے دیکھو کیپٹن آر تھر کو بلادو - " پانچ منٹ کے انتظار
بعد ہلو کی آواز دوسری طرف سے آئی جسے کہ نے فوراً پہچان گئی - "کیپٹن آر تھر کیا تم مشغول ہو -"
"ہاں بہت - ناچ گھر بھرا ہوا ہے اور بہت زور کا ناچ ہو رہا ہے - ہم سب بالکل لپٹے کو مو -
ہوئے ہیں - ناچ اور گانے کا لطف اٹھا رہے ہیں - یہ بھی یادگار رہے گی - کہو کیا کہتی ہو -"
نے "میں بالکل تنہا ہوں اور دل گھبرا رہا ہے -"
ٹیلی فون - "ایسی حالت میں تم کو فوراً یہاں آجانا چاہیے اگر دنیا تباہ ہی ہونی ہے تو پھر کیوں نہ زندگی کا لطف
دل بھر کر اٹھا لیا جائے - ورنہ یہ زمانہ بھی یادگار رہے گا -"
نے - "تمہارے ساتھ میں کوئی ہے -"
ٹیلی فون - "ہاں تمہاری ایسی ڈرپوک دو لڑکیاں اور ہیں جو کہ میری مہمان ہیں - ویسے تو سارا ہال بھرا ہو
ہے - تم بھی آجاؤ -"
نے خاموش ہو گئی تو پھر آر تھر نے تقاضا کرنا شروع کر دیا - "بولو - بولو - جواب دو آتی ہو -"
نے - "تم آکر مجھے لے جاؤ - میرا شوفر نہیں ہے اور اس وقت خود موٹر چلانے کی ہمت نہیں ہے -"
ٹیلی فون پر ہنسنے کی آواز آئی - اچھا - اچھا - تیار رہو آتا ہوں -" ٹیلی فون رکھنے کے بعد نے برآمدہ میں
آکر ٹہلنے لگی - چڑیا کے پنجرے کے پاس سے گزری تو اس کے پاس دانہ کم نظر آیا - تھوڑا سا دانہ ڈبے سے
نکال کر اس میں ڈالا اور پھر ٹہلنے لگی - دس بارہ منٹ گزرے ہوں گے کہ ایک موٹر پھاٹک میں گھسا اس کو
تعجب ہوا کہ آر تھر بہت جلد آگیا لیکن جیسے ہی موٹر قریب آیا - معلوم ہوا آر تھر کا نہیں ہے کوئی اور بیٹھا ہے
اب جو غور کیا تو اس کے باپ کا پرانا دوست پروفیسر مک لیکن اس میں سوار تھا - یہ فوراً آگے بڑھی جیسے ہی
موٹر رکا اس نے دروازہ کھولتے ہوئے کہا - "گڈ ایوننگ پروفیسر - آپ نے تمام دنیا کو پریشان کر رکھا ہے -
سب سے پہلے آپ نے تارے کے آنے کی خبر دی - اور اب بھی آپ کے بیانات برابر شائع ہو رہے ہیں -"
مک لیکن - "ہاں پیاری بیٹی نے مجھ سے بڑی غلطی ہو گئی - مجھے خاموش ہی رہنا تھا - کم سے کم دس پندرہ
دن تو اور دنیا والے بے خبر رہتے اور پھر تو سینکڑوں اسٹار نومسٹ خود ہی دیکھ لیتے - یہ خبر پھیلتی جب بھی
تمہارے ڈیڈی کہاں ہیں -"
نے اور مک لیکن برآمدہ میں آئے - پاپا تو اسی طرح اپنے کیڑوں میں لگے ہیں ، بلکہ اور بھی
زیادہ محو رہتے ہیں - صبح سے لیبوریٹری میں ہیں مشکل سے کھانے کے واسطے میں گھسیٹ کر لائی تھی -" یہ
کہتے ہوئے نے نے آہستہ سے لیبوریٹری کا دروازہ کھولا اندر بجلی کی روشنی اس قدر تیز تھی کہ دن ہو رہا تھا -
دروازے کے برابر ڈاکٹر بیکر کا ایک سب اسسٹنٹ مردہ صورت بنائے متفکر بیٹھا تھا - ڈاکٹر بیکر حسب
دستور بڑی خوردبین پر جھکے ہوئے تھے - ان کے دائیں اور بائیں سینکڑوں بوتلیں ، ٹیوب ، سلائڈ ، دو

ڈوائی جسٹر اور مختلف قسم کے چھوٹے بڑے آلات رکھے تھے - جیسے ہی یہ لوگ پاس گئے ڈاکٹر بیکر نے سر اٹھا کر ان کی طرف عجیب مایوس انداز سے دیکھا اور بولے "میں سمجھتا ہوں کہ جراثیم انسان اور حیوان سے پہلے ہی مرجائیں گے - بہت کم زور ہو رہے ہیں نہ معلوم کس بات کا اثر ہے -

لیگن - "تم اب بھی جراثیم ہی میں لگے ہو ان کو چھوڑو - یہ زندہ رہیں یا برباد ہو جائیں - بس اب ان کو چھوڑو - اب تو یہ دیکھنا ہے کہ نسل انسانی میں سے بھی چند فرد کسی طرح سے زندہ رہ سکتے ہیں یا نہیں - "

رفنے کی طرف دیکھ کر "معاف کرنا مجھے خیال نہیں رہا کہ تم موجود ہو جاؤ باہر چلی جاؤ - یہ باتیں عورتوں کے سننے کی نہیں ہیں - "

رفنے - "میں ہرگز باہر نہیں جاؤں گی - نہ میں بچہ ہوں اور نہ میں عورتوں کی طرح کمزور دل ہوں یہاں گرمی بہت ہے آپ اور پاپا دونوں چلیں - میں چائے منگا کر دوں گی - دونوں کو کچھ ناشتہ بھی کرلینا چاہیئے - "

ڈاکٹر بیکر نے ہنس کر کہا - "ہاں رفنے کا خیال ٹھیک ہے - میں بھی بھوکا سا ہوں - میری لڑکی کی رائے ہمیشہ عمدہ ہوتی ہے چلو باہر چلیں - تینوں لیبوریٹری سے باہر آکر جب برآمدہ میں آئے تو پورچ میں ایک موٹر اور کھڑا تھا - اور آرتھر ایک آرام کرسی پر لیٹا ہوا سگار پی رہا تھا - ڈاکٹر بیکر نے پروفیسر مک لیگن سے آرتھر کو ملایا - تینوں بیٹھ گئے - رفنے نے گھنٹی بجائی - ملازم کچھ دیر بعد چائے بنا کر لایا جو کہ رفنے نے سب کو بنا کر پیش کی اور رفنے نے پھر اسی سلسلہ کلام کو چھیڑا - "پروفیسر مک لیگن پاپا آپ کی مدد کس طرح کر سکتے ہیں - یا آپ خود بھی کیا کر سکتے ہیں - یہ انتہائی چھوٹی چیزوں کے ماہر ہیں - اور آپ انتہائی بڑی چیزوں کے - وہ جراثیم کی پیدا ہونے پلنے بڑھنے کی اسٹیڈی کرتے ہیں اور آپ ستاروں سیاروں اور سورجوں اور چاند کی چال ڈھال اور گردشوں کے معائنے کرتے ہیں - پھر نسل کی بقا کے لئے آپ دونوں کیا کر سکتے ہیں - "

مک لیگن - "یہی تو دیکھنا ہے کہ ہم کیا کر سکتے ہیں لیکن مجھکو یقین ہے کہ اگر میرے دوست بیکر میرا ساتھ دیں گے تو شاید ہم کچھ انتظام ایسا کر سکیں ایک یا دو جوڑے انسان کی نسل کے بچ رہیں - میری کچھ تدابیر ہیں جو کہ میں (بیکر کی طرف مخاطب ہو کر) تم سے بیان کروں گا - "

کیپٹن آرتھر - "کیا میں پوچھ سکتا ہوں کہ آپ کے خیال میں زمین اور تارہ کی ٹکر سے کوئی جاندار نہ بچے گا -

مک لیگن - "میرے خیال میں تصادم سے بہت پہلے ہی آندھیوں کی تیزی اور سمندروں کی طغیانی سے تمام جاندار مرجائیں گے - تارہ کی کشش سے تمام سمندروں کا پانی ایک طرف سمٹ کر اس قدر اونچا ہوگا کہ اونچے سے اونچے پہاڑ بھی ڈوب جائیں گے - ایسی حالت میں اگر تمام ملک بلکہ تمام دنیا متفق ہو کر کوئی ایسا آلہ بنائے کہ دو مرد اور دو عورتیں ہی بچ رہیں تو پھر ایک دفعہ یہ دنیا انسانوں سے آباد ہو سکے گی - "

ڈاکٹر بیکر - "بات دراصل یہ ہے کہ اس دنیا کا دوبارہ کسی جاندار سے آباد ہونا ہی ناممکن ہے کیونکہ جراثیم کی زندگی پر تو ابھی سے اثر پڑنے لگا ہے اور اگر ایسا انتظام ہو جائے جس کا ذکر مک لیگن نے کیا ہے تو پھر کوئی وجہ نہیں کہ چند اہم اور ضروری جراثیم بھی بچالئے جائیں - "

کیپٹن آرتھر - (بات کاٹ کر) "معاف کیجئے میرے خیال میں نوح کی کشتی بنانا سب سے زیادہ کارآمد ہوگا اور اگر اس میں کتے کی بھی جگہ ہو تو پھر میرے نیوفاؤنڈ لینڈ کے کتے برنس کا ضرور خیال رکھا جائے - بہت اچھی قسم کا ہے - "

نے۔ "چپ بھی رہو۔ تمہارا مذاق بہت بے موقع ہے۔"
آرتھر۔ "میر لیبیاں اور زیادہ ٹھیرنا بھی بے موقع ہے ڈانس میں میرا سخت انتظار ہو رہا ہوگا اگر چلتی ہو تو چلو اب دیر نہ کرو۔"
ڈاکٹر بیکر۔۔۔ "کیا تم نے کو ڈانس میں لے جا رہے ہو۔ ضرور۔ ضرور جاؤ نے دل بھر کے تفریح کرو۔"

ثامن بن حارث جس وقت رستے کی چھوٹی پہاڑیوں کی آڑ میں پہنچ گیا تو اس نے اونٹ روک دیئے اس کی عورت اور اس کا باپ دونوں اس کی اس حرکت سے گھبرا گئے۔ باپ چلایا "یا ثامن کیا کرتا ہے موت کے منہ میں از خود جاتا ہے۔" ثامن اپنے اونٹ سے کود کر ان دونوں کو اونٹ بٹھانے لگا اور بولا "اترو جلد اترو۔ موت اٹل ہے۔ موت اٹل ہے مگر صرف میرے ہی واسطے۔ تم ان پہاڑوں کی آڑ آڑ شمال کی طرف پیدل بھاگو اور میں ان اونٹوں کو لے کر مغرب کی طرف بھاگتا ہوں۔ تعاقب میرا ہی ہوگا۔ صرف میں ہی مارا جاؤں گا۔ تم لوگ بچ جاؤ گے۔ چلو۔ جلو بھاگو۔ واللہ اے باپ دیر نہ کر تجھ کو اور ان بچوں کو خدا کی پناہ میں دیا۔ قسم ہے رب کی اے باپ تو دیر کر رہا ہے۔"

بڈھا اپنے اونٹ سے نہ اترنا تھا نہ اترا اور بولا۔ "ثامن میرے بیٹے تیری تدبیر بہتر ہے۔ تو بھاگ اپنی عورت اور بچوں کو لے کر۔ قسم ہے مجھ کو پیدا کرنے والے کی میں تجھ کو دشمنوں کی رائفلوں کا نشانہ بننے کے واسطے چھوڑ کر نہ جاؤں گا۔ اگر تجھ کو بچوں کی محبت ہے اگر تجھ کو بنو کاف کی نسل قائم رکھنا ہے تو تو ان کو لے کر بھاگ اور میں اونٹوں کو لے کر دوسری طرف جاتا ہوں۔ اگر دشمنوں نے مجھ کو زندہ گرفتار کر لیا تو شاید بڈھا سمجھ کر چھوڑ دیں لیکن تجھ کو وہ ہرگز نہ چھوڑیں گے۔ بس اب دیر نہ کرو ورنہ سب کی موت ہے اور ہماری موت شاید باقی قبیلے کی بھی موت کا باعث ہو جائے۔ واسطہ خدا کا بھاگ، اے لڑکے بھاگ۔"

ثامن پہلے تو جز بز جھنجلاتا رہا لیکن جب باپ کا ارادہ بالکل مستحکم دیکھا تو فوراً دونوں بچوں کو کندھوں پر اٹھا کر باپ کی طرف دیکھا اور کہا اچھا اے باپ تیرا خدا حافظ ہے اب تو قیامت ہی میں ملنا ہوگا۔ عورت اور ثامن پہاڑیوں کے نیچے نیچے بھاگتے ہوئے روانہ ہو گئے بڈھے نے جلدی سے اپنے اونٹ کے کجاوے میں سے ایک رائفل نکالا۔ اس میں پانچ کارتوس رکھے باقی کارتوس کرتے کے دامن میں باندھ کر جھولے میں ڈال لئے اپنا اونٹ سب سے آگے کر کے اونٹوں کی ڈوریاں درست کر کے روانہ ہو گیا۔ یہ اونٹوں کو بھگاتا ہوا جس قدر تیز ہو سکتا تھا چلا جا رہا تھا کہ آخر سوار قریب آ گئے ان کی آوازیں آنے لگیں۔ بڈھا فوراً رائفل سنبھال کر اپنے اونٹ کی دم کی طرف منہ کر کے بیٹھ گیا۔ ہلتی ہوئی نال ایک دفعہ ایک سکنڈ کے لئے ایک شست پر ٹھیری اور اس کی نال سے ناگن کی طرح شوراج کی زبان چمکی اور ریگستان کی سنسان ہوا میں بندوق کی آواز۔ پھر گولی کے نشانے کی صدا اور پھر طبلہ کی ہلکی سی تھاپ صاف سنائی دی۔ سب سے آگے والے سوار کی لاش گھوڑے سے گر کر رستے پر لڑھکتی چلی گئی گھوڑا یکایک اپنے ہلکا ہونے پر متعجب سا ہوا کچھ ٹھٹکا۔ گھوم کر لاش کو دیکھا ایک طرف بھاگا اور پھر لاش کے پاس آکر کھڑا ہو گیا اب ریگستان میں دونوں تنہا موجود ہیں۔ بھاگتے ہوئے اونٹوں اور تعاقب کرتے ہوئے گھوڑے بہت دور نکل گئے۔ رائفل کے فائروں کی آوازیں آ رہی ہیں۔

شنگھائی کی بندرگاہ میں عالی شان جہاز مسافروں سے بھرا ہوا تھوڑی دیر میں روانہ ہونے کے واسطے پوری طرح تیار کھڑا تھا اس کے کٹہرے پر جھکے ہوئے بہت سے آدمیوں میں سنگر ہارسن بھی تھا جو کہ آج جرمنی جارہا تھا۔ اسے ہیزن برگ کا انتظار تھا۔ جونہی اس نے اس کا زرد موٹر آتے دیکھا یہ گینگ وے کی طرف روانہ ہوا اور آدھے زینے پر ہیزن برگ سے ہاتھ ملایا اور پھر دونوں واپس لوبر ڈک پر آگئے۔
ہیزن برگ نے پوچھا "تم نے اپنا کیبن دیکھا پسند آیا۔ میں نے تمام ترہدایتیں کردی تھیں۔ غالباً اس جہاز کا سب سے بہترین کیبن تم کو ملا ہوگا۔"
سنگر ہارسن۔ "میں تمہارے خیال کا بہت شکر گزار ہوں۔ کیبن ٹھیک ہے۔ کیپٹن کے کیبن کی طرف ہے۔

ہیزن برگ۔ "آہ۔ اوہ۔ مجھے کیپٹن سے بھی کام ہے۔ برجر کیا تم مہربانی کرکے اسے بلالاؤگے۔"
برجر۔۔۔ ہاں ضرور کہتا ہوا چلا گیا۔
ہیزن برگ۔ "دیکھو اب چونکہ اس تارے کے تصادم کا خیال ہر ہر طبقے میں اثر کھو رہا ہے اس لئے میں جلدی نہیں کروں گا۔ میں ان تینوں مال کے جہازوں کو ابھی ایک ہفتہ اور روکے لیتا ہوں ہم کو اس موقعہ سے جو کچھ بھی فائدہ پہنچ سکتا ہے کیا وجہ ہے کہ ہم اس سے فائدہ نہ اٹھائیں۔ گندھک کا بھاؤ بہت گرے گا

سنگر ہارسن۔ "ٹھہرو لیکن بتاؤ تو اس ہونے والے تصادم کے بارے میں تمہاری کیا رائے ہے۔"
ہیزن برگ۔ "میری رائے کچھ نہیں۔ میں اسٹرانومر نہیں ہوں جو میں کچھ رائے دے سکوں۔ لیکن میں یہ جانتا ہوں کہ اگر سو تارے بھی دنیا پر حملہ کرنے آرہے ہوں تو مجھ کو کیا۔ اپنی قوم کی اس وقت تک خدمت کرتا رہوں گا۔ جب تک کہ یہ دنیا قائم ہے (ہنس کر) اگر آٹھ دن اور ہیں تو آٹھ دن اسی طرح کام کرتا رہوں گا۔ جیسے ہمیشہ کرتا تھا۔ ہم کو اپنے کاموں میں آخری وقت تک یہ خیال رکھنا چاہئے کہ دنیا ہمیشہ ہمیشہ رہے گی۔ اور ہماری قوم کو بھی ہمیشہ ہمیشہ رہنا ہے۔"
سنگر ہارسن۔ "ہاں ہاں یہ تو ہے ہی لیکن پھر بھی یہ ہری بھری، زندگی سے پُرمشاغل سے وابستہ، تمدن کے جدوجہد کی آماجگاہ دنیا یہ دنیا (ہاتھ پھیلا پھیلا کر) کیا ہمیشہ کے واسطے تباہ ہوجائے گی (پھر دونوں ہاتھ چاروں طرف پھیلا کر) یہ پہاڑ یہ سمندر یہ شہر ایک ہی تصادم سے ریزہ ریزہ ہوکر دھول اور غبار بن کر بے پایاں فضا میں ہمیشہ ہمیشہ کے واسطے بلبلے کی صورت میں پھرے گی۔
ہیزن برگ۔ "(دبی ہوئی کچھ مردہ سی آواز میں) ایسا ہونا تو نہیں چاہئے۔ بڑی افسوسناک بات ہوگی۔ فوراً آواز درست کرکے۔ یہ باتیں ہم سے کچھ سروکار نہیں رکھتیں۔ تم سنگاپور پہنچتے ہی وہاں جانا تم کو کافی وقت ملے گا۔ اور اگر ضرورت ہو تو جہاز کو دوچار گھنٹے روک لینا۔ تمام معاملہ خود طے کرنا اور مجھے فوراً اطلاع دینا

برجر کیپٹن کو لئے ہوئے آیا۔ کیپٹن نے سلام کیا اور مزاج پرسی کی۔ "یور ایکسی لینسی آپ اچھے ہیں۔ میرے لئے کیا حکم ہے۔"
ہیزن برگ۔ "میں تم سے مل کر خوش ہوں۔ تمہارا جہاز سب طرح ٹھیک ہے مجھے خوف ہے کہ ایسا نہ ہو کہ لیٹ ہوجائے۔ سنگاپور وقت پر پہونچنا چاہئے۔"

کیپٹن۔ "مجھے کوئی وجہ نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے میرا جہاز لیٹ ہو جائے۔ ہاں (ہنس کر) اگر وہ خونی ستارہ میرا راستہ روک لے تو وہ الگ بات ہے۔"
ہیزن برگ۔ (ناگوار لہجے میں) "یہ بات فضول ہے۔ کام کی باتیں کرو۔ دیکھو اگر میرے دوست سنگھارسن تم کو دو چار گھنٹے سنگاپور میں روک لیں تو تم رک جانا۔ میرے تحریری حکم تم کو مل گئے ہیں۔"

کیپٹن۔ "جی ہاں۔"
ہیزن برگ۔ "اور وہ بڑا لفافہ۔"
کیپٹن۔ "ہاں یور ایکسی لینسی۔"
ہیزن برگ۔ "ٹھیک ہے وہ لفافہ تم خود لے جاکر دینا۔ کسی دوسرے کے ہاتھ میں نہ جائے دیکھو جہاں تک ہو سکے جہاز لیٹ نہ ہونے پائے۔"
کیپٹن نے اپنی گھڑی کو دیکھا اور مسکرا کر بولا۔ "میرے خیال میں سفر شروع ہونے سے پہلے ہی جہاز تو لیٹ ہو رہا ہے۔ ایک منٹ گزر گیا۔"
ہیزن برگ۔ "اوہو معاف کرنا مجھے افسوس ہے۔ اچھا سنگر خدا حافظ۔" یہ کہتے ہوئے ہیزن برگ جہاز سے نیچے اترا۔ اپنی موٹر پر پہنچ کر برجر کو اندر بیٹھنے کا اشارہ کیا۔ برجر نے کہا مجھے اپنی طرف الگ جانا ہے۔ وہ ایک ٹیکسی میں بیٹھ گیا اور یہ خود اکیلا ہی اپنی موٹر کو چلاتا ہوا چل دیا۔
گو شنگھائی کی آدھی سے زیادہ آبادی چینیوں کی ہے لیکن بیرونی آدمی بھی کافی تعداد میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ اور ان میں انگریز بہت زیادہ ہیں۔ اکثر اخبارات بھی انگریزی شائع ہوتے ہیں۔ گھنے شہر میں اخبار بیچنے والوں کی تیز آوازیں آج انتہا سے زیادہ سنائی دے رہی ہیں۔ ہزاروں آدمی ہر طرف اخبار پھیلا کے ان صفحوں کو طرح طرح سے ہوا کی پریشانی سے بچائے نگاہیں اخبار پر جمائے محو نظر آرہے ہیں۔ آدمیوں کی سڑکوں اس بری قدر شدت تھی کہ یہ معلوم ہوتا تھا کہ شہر کی ساری آبادی اس وقت میں نکل کر سڑکوں پر آگئی ہے لیکن یہ تمام مجمع زندگی اور چہل پہل سے خالی تھا۔ ہر شخص اداس یا کھسیانا تھا۔ اکثر جگہ ایک اخبار پڑھنے والے کے گرد پچاس ساٹھ تک بے بڑھے چینی خاموش کھڑے سنتے نظر آتے تھے۔ اخبار بیچنے والے بری طرح چلا رہے تھے۔
"لندن کے میک لیکن اور جاپان کے ماہر شانگ چانگ کی رائے میں اختلاف۔ ستارے میں ایک قسم کا انکشاف۔"
"ولائی لاما پی چانو شونگ کو آسمانی اطلاع۔ گھبرانے کی ضرورت نہیں ہے۔"
امریکہ کا ماہر فن ہنڈرسن لکھتا ہے۔ "دنیا کے واسطے کوئی خطرہ نہیں۔"
ہیزن برگ کے ہاتھوں نے ایک جگہ از خود روک ہی دیا تھا۔ اور حالانکہ اس کا دماغ اس کے جذبات سے سخت ترین جنگ کر رہا تھا کہ وہ اخبار نہ خریدے اس قسم کی خبروں کو نہ پڑھے۔ بلکہ آنے والے تارے سے بالکل بے خبر رہے۔ لیکن پھر بھی اس نے ایک اخبار خرید کر برابر کی خالی سیٹ پر رکھ لیا چاہتا تھا کہ موٹر اسٹارٹ کرکے چلے۔ لیکن نگاہیں خود اخبار پر پڑیں۔ سامنے کی صفحے کی سرخیاں اپنے آپ اس کے دماغ میں اترتی چلی گئیں۔ اس نے اخبار اٹھا لیا۔ شہر، مجمع، اور اپنی پوزیشن کو بھول کر اخبار میں

محو ہو گیا۔

قادر بابو کی بیوی سکینہ صبح کی آندھی کے بعد سے بہت پریشان تھی۔ سر شام ہی سے کھانا پکا کر لڑکے کو کھلا پلا کر سلا دیا تھا۔ لڑکی سے ہزار کہا کہ وہ بھی کھالے۔ مگر اس نے نہ کھایا۔ باپ کا انتظار کرتے کرتے وہ بھوکی ہی سو گئی تھی۔ بیچاری سکینہ سر و تا پسے ڈلی کترتی، کبھی کبھی پنکھا جھلتی میاں کے انتظار میں بیٹھی رہی۔ ہوا بالکل بند تھی۔ ساڑھے بارہ بجے کے قریب قادر بابو ہوا کے بند ہونے اور گرمی کے تیز ہونے کی شکایت کرتے گھر میں داخل ہوئے۔ بیوی کھڑی ہو گئیں۔ پنکھا جھلنے لگیں اور بولیں "اے بھئی اتنی دیر کیوں کی؟"

قادر بابو۔ "کیا بتاؤں کس قدر مسافر چل رہا ہے۔ کام سے کام ہے۔ ہزاروں تار دوڑ رہے ہیں۔"

بیوی۔ "اے ہے تم کو سر بھی اپنے گھر کا خیال نہ آیا۔"

قادر بابو۔ (جو کہ دراصل کام دھام سب چھوڑے طرح طرح کی سچی جھوٹی خبروں افواہوں اور گپوں کے سننے میں لگے تھے) بولے "واہ جی واہ کام چھوڑ کر چلا آتا۔ کام سے کام ہے اب بھی سینکڑوں تار پڑے ہیں (یہ بالکل درست تھا انہوں نے تین چار تار ہی ڈسپیچ کئے تھے باقی ویسے ہی پڑے تھے) لاؤ کھانا دیتی ہو کہ نہیں۔"

بیوی۔ "ہاں ہاں کھا لینا۔ اے جی سنتے ہو دیکھو تم ہی کہہ رہے ہو کہ بڑا مسافر چل رہا ہے (آواز میں رقت، سب جلدی جلدی اپنے پیاروں کے پاس جا رہے ہیں۔ (ایک دفعہ روتے ہوئے) ہائے میری بچی، ہائے میری بچی ارے مراد آباد کون دور ہے اب بھی جا کر لے آؤ (رونے کی آواز دبا کر) مرلی دھر کی گھر والی آئی تھی صبح کو وہ سب لوگ اپنے میکے جا رہے ہیں۔ مرلی دھر کہتے ہیں نوکری رہے یا جائے چلے جائیں گے۔"

قادر بابو کو اس سے بھی زیادہ معلوم تھا جنکشن کا قریب قریب آدھا اسٹاف بھاگ گیا تھا۔ مگر قادر بابو نے یہ ظاہر نہ کیا۔ اور بولا "اچھا صبح سویرے اٹھا دینا یہاں سے کسی تانگہ میں جنکشن چلا جاؤں گا۔ وہاں سے نو بجے میں آپ بیٹھ جاؤں گا۔ لاؤ اب کھانا دیدو۔ بھوک کے مارے برا حال ہے۔" لڑکی سوتے سے اٹھی تو باپ سے لپٹ کر رونے لگی۔ شاید خواب دیکھا تھا۔ ڈری ہوئی تھی۔ تینوں الٹا سیدھا کھانا کھا کر سو گئے۔ پریشانی کے بعد نیند بھی گہری آتی ہے کوئی چار بجے رات کے شہر کی طرف سے بھیانک شور و غل بتدریج شروع ہوا اور بڑھتے بڑھتے اس قدر تیز ہوا کہ ہوا میں ہاؤں ہاؤں کی گونج کے علاوہ کچھ نہ رہا۔ ان لوگوں کی بھی آنکھ کھل گئی۔ لڑکی ماں سے چمٹ گئی۔ ماں پھٹی پھٹی آنکھوں سے قادر بابو کو دیکھنے لگی۔ قادر بابو کے ہاتھ پیر کانپ رہے تھے اور وہ کوارٹر کے دروازہ تک جائیں اور پھر پلنگ پر آکر بیٹھ جائیں۔ ابھی تک یہ لوگ بے خبر تھے کہ کیا ماجرا ہے۔ ابھی تک ان لوگوں کی زبان سے ایک لفظ نہ نکلا تھا۔ خوف سے زبان بند تھی۔ کوارٹر کے باہر نتھو پوائنٹس مین کی آواز آئی "ہے رام۔ ہے رام ہمارے پاپوں کی سزا دینے آرہا ہے۔"

قادر بابو پھر کھڑے ہوئے کانپتے ہاتھوں سے دروازہ کھولا باہر گئے۔ نتھو کو دیکھا مشرق کی طرف ہاتھ جوڑے آسمان کی طرف تک رہا تھا۔ اور آہستہ آہستہ کہہ رہا تھا "ہے رام سنسار پر کرپا کرو۔ ہے رام بچا لے اس دنیا کو۔" قادر بابو نے متحیر ہو کر افق مشرق کو دیکھا۔ سرخ دھندلے رنگ کا، کافی بڑا ایک پورا چاند نظر آیا۔ وہ آہستہ آہستہ مشرق کی طرف گھوما۔ تو چودھویں تاریخ کا پورا چاند اپنا شفاف ہنستا ہوا چہرہ لے

ہونے درختوں میں چھپنے کے واسطے تیار تھا۔ قادر کو معلوم ہوا کہ گویا کہ یہ چاند ہنس کر کہہ رہا ہے "الوداع اے نادان دل" جس طرح کہ کسی کے گولی آکر لگ جائے۔ قادر دونوں ہاتھوں سے سینہ پکڑ کر ہائے ہائے، ہائے کہتا ہوا زمین پر بیٹھا۔ اور پھر کھڑا ہو گیا پھر بیٹھا اور پھر ہائے ہائے کرتا کھڑا ہو گیا اس کی بیوی بھی شوہر کی آواز سن کر باہر آگئی۔ کیسا پردہ، کیسے بچے ماں اور بیٹی دونوں نے بغیر کسی کے بتائے دونوں چاند دیکھے ایک ایک کر کے دونوں بے ہوش ہو کر زمین پر گر پڑے چھوٹا لڑکا بے خبر سو رہا ہے۔ چار میل کے فاصلے کے شہر کی آوازیں مل کر ہاؤں ہاؤں سے زمین اور آسمان کو تھرا رہی ہیں۔ تنو ابھی نئے چاند کے آگے ماتھا ٹیک کر بے ہوش ہو گیا۔ قادر بلاو دونوں ہاتھ سے سینہ پکڑے ہائے، ہائے کرتا ان سب کو چھوڑ کر ایک طرف کو چل دیا۔

آرتھر نے کو اپنے برابر بٹھا کر موٹر کو پوری تیزی سے آندھی پانی کی طرح چلا لیکن لندن شہر میں داخل ہونے پر اس کو اپنی رفتار معمول سے بھی کہیں زیادہ کم کر دینی پڑی۔ سڑکوں پر بے پناہ ہجوم تھا۔ اخباروں کے بڑے بڑے اشتہارات طرح طرح کی خبروں کی سرخیاں بتا رہے تھے۔ ایک بہت بڑے اشتہار کی سرخی تھی کل ۱۵۔ تاریخ کو صبح ۹ بجے بشپ آف لندن ہائیڈ پارک میں عام مجمع میں دنیا کی حفاظت کے واسطے دعا مانگیں گے۔ ایک لڑکا چلا رہا تھا۔ "پارلیمنٹ میں خبروں پر سنسر عاید کرنا نامنظور ہوا۔" "جاپان میں ایک نیا آتش فشاں پہاڑ پھوٹ پڑا۔" "ایک جگہ چورا ہے پر موٹر کا تو نے نے ایک اخبار لیا۔ لیکن یہ جیسے نکالتی رہی اور اخبار بیچنے والا اخبار دے کر نہایت بے فکری سے بڑھتا چلا گیا۔ نے نے پہلے سب سرخیوں پر جلدی جلدی نظر ڈالی۔ "تار ابغیر دوربین کی مدد کے ۱۸۔ تاریخ کو دکھائی دے گا۔ امریکہ کے پریذیڈنٹ نے تمام قوموں سے اپیل کی ہے کہ سب مل کر اس کی مدد کریں۔ وہ ایک زبردست آلہ تیار کرنا چاہتے ہیں جس سے کہ تمام دنیا کو فائدہ پہنچے گا۔ پروفیسر مک لیکن نے اخباروں کے نمائندوں سے ملنے سے قطعی انکار کر دیا ہے۔ وہ کسی عجیب کام میں مصروف ہیں۔ جس کی نوعیت ابھی تک نامعلوم ہے۔ فرانس میں ایک بہت زبردست لوہے کا گولہ بنانے کی تدابیر بہت جلد زیر عمل آنے والی ہیں خیال کیا جاتا ہے کہ اس گولے میں بند ہو کر چند انسان آنے والے مصیبت سے بچ رہیں گے۔ دنیا کسی طرح خطرہ میں نہیں ہے سرکار کس میں بڈلے کا بیان۔ لارڈ لینڈر فولڈ کا برٹش قوم کو پیغام۔ ان کو امید ہے آخر میں یہ خطرہ غلط ثابت ہوگا۔ لوگ اپنے کاروبار نہ چھوڑیں۔" نے نے اس آخری پیغام کو پڑھنا شروع کیا۔ تھوڑی دیر نے آرتھر کی طرف دیکھتی رہی پھر اس نے اخبار کو نوچ کر پھینک دیا اور آرتھر کی طرف عجیب انداز سے دیکھنے لگی۔ اور پھر سوچ کر بولی۔ "تم مجھے لے چلو ناچ میں ایسا لگاد و کہ میں یہ سب بھول جاؤں۔ مجھے پیاس لگی ہے کوئی تیز شراب پلاؤ۔" اندر جا کر دونوں نے کاؤنٹر پر ایک ایک کاک ٹیل کا پیالہ لیا اور آرتھر دونوں لڑکیوں کو بھی ڈھونڈ لایا جن کے بارے میں اس نے ٹیلی فون پر کہا تھا۔ نے نے دیکھا کہ دراصل بڑی بہن بے انتہا خوبصورت تھی لیکن اس کو کوئی رشک نہ ہوا۔ اور بولی غالباً تم میرے آنے سے پریشان ہو گی۔" وہ لڑکی جس کا نام لورنا تھا بالکل صاف دلی سے بولی "نہیں بلکہ میں تمہارے آنے سے خوش ہوں۔ جتنی بھی زندگی باقی ہے ہم کو چاہیے کہ ہم ان کا لطف اٹھا لیں۔ اب حسد اور خود غرضی کا وقت باقی نہیں ہے۔ تم اور آرتھر ناچو میں تھک گئی ہوں۔ میں بیٹھ کر دیکھوں گی۔" ہال میں سینٹ کی خوشبو اور بجلی کی ہلکی ہلکی روشنیوں اور لباس کی طرح طرح کی رنگینیوں اور باجے کے راگوں سے پر تھا جس میں نوجوان دیوانہ وار ناچ رہے

تھے - اور قطعی بے فکری سے شراب نوشی ہو رہی تھی - عورتیں اور لڑکیاں بھی شراب کی کثرت سے بے خود اور مدہوش ہوتی چلی جارہی تھیں - صبح ہوتے گوار تمر کے بھی پیر لڑکھڑا رہے تھے . اس نے تینوں مدہوش لڑکیوں کو ایک ملازم کی مدد سے باری باری اپنے موٹر میں ڈالا - پہلے لورنا اور اس کی بہن کو چیرنگ کراس کے قریب اتارا پھر سفے کو لے کر روانہ ہوا - صبح کی ہلکی روشنی پھوٹ رہی تھی - غیر معمولی طریقہ پر ہزاروں گھنٹیاں گرجوں میں بج رہی تھیں - لاکھوں عورتیں ، بچے اور بڈھے گرجوں کی طرف جارہے تھے - سفے اس قدر مدہوش تھی کہ اس کو کچھ خبر نہ تھی کہ کیا ہو رہا ہے اس کو اپنے گھر پہنچنے اور اپنے کمرہ میں لٹائے جانے کی بھی خبر نہ تھی - گیارہ بجے دن کے اس کی آنکھ کھلی تو اس کے سر میں درد تھا - کچھ دیر اس نے سر پکڑ کر گذشتہ رات کے واقعات یاد کرنا چاہے اس کو صرف یہاں تک یاد تھا کہ جب وہ از خود رفتہ ہو رہی تھی کسی نوجوان نے آکر اس کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر ناچنے میں لگا لیا اس کے آگے اس کو کچھ یاد نہ آیا - سفے سر بکڑے غسل خانے میں گئی اور بڑی دیر تک سر پر ٹھنڈا پانی ڈالتی رہی - جب سر کا درد کچھ ہلکا ہوا تو کپڑے پہن کر اپنے کمرے سے نیچے اتری - ہال میں ہوتی ہوئی کھانے کے کمرہ میں گئی وہاں اس کو ایک ملازم ملا - سفے نے پوچھا کہ اس کے پاپا نے کھانا کھا لیا - تو معلوم ہوا کہ ڈاکٹر بیکر کل شام سے پروفیسر مک لیگن کے ساتھ گئے ہوئے ہیں - اس کو تعجب ہوا کہ کل شام سے رات کو بھی نہیں آئے ایسا تو کبھی بھی نہیں ہوا - ملازمہ نے کہا "کل شام سے شہر کے تمام لوگوں نے اپنا کام چھوڑ دیا ہے آپ کے گھر کے اور ملازم بھی بہت ہراساں تھے - لیکن میں نے اور بڈھے بٹلر نے مل کر ان کو سمجھایا کہ اگر کچھ ہونا ہے تو ہو کر رہے گا - بوکھلانے سے کیا ہوتا ہے جس خدا نے ہماری نجات کے واسطے اپنے پیارے بیٹے کو ہماری مدد کے واسطے بھیجا اور ہمارے گناہوں کے عوض اس کو صلیب پر لٹکانا گوارا کیا - وہ ضرور ہماری مدد کرے گا - ہم سب نے آپس میں قسمیں لے لی ہیں کہ ہم آخر وقت تک اپنے مالکوں کا ساتھ نہ چھوڑیں گے - بڈھا بٹلر جیکب بھی باہر موجود ہے - آپ کی خدمت میں حاضر ہو کر اطمینان دلانا چاہتا ہے - "

سفے - "ہاں ہاں مجھے اطمینان ہے اچھا جیکب کو بلا لو - "

کہ اتنے میں ایک ملازم نے ایک بند لفافہ لا کر دیا جس پر لکھا تھا "میری پیاری بیٹی سفے " سفے نے گھبرا کر خط کھولا - اور پڑھنا شروع کر دیا -

"مجھے یقین ہے کہ تم میری غیر موجودگی سے پریشان ہو گی لیکن میں اور پروفیسر مک لیگن ایک ایسے کام میں مشغول ہیں کہ وہ شاید اس دنیا میں نسل انسان قائم رکھنے میں کامیاب ثابت ہو - اب شاید میں کبھی گھر واپس نہ آسکوں یہاں پر دن رات کا ایک منٹ بھی ضائع کئے بغیر ہم لوگ ایک لائف بوٹ بنانے میں لگے ہیں - ممکن ہے کہ یہ ضرورت کے وقت تک تیار ہو جائے - تمہاری پریشانی دور کرنے کے واسطے میں یہ ہی طریقہ سمجھتا ہوں کہ سب حال صاف صاف لکھ دوں - وزیر اعظم ، وزیر جنگ ، امیر البحر اور پندرہ بڑے بحری انجینیروں کی کمیٹی کے آگے ہم نے اپنی تجویز پیش کی تھی - رات کے ایک بجے تک اس کے ہر ہر پہلو پر نظر ڈالنے کے بعد آج صبح سے سرکاری جنگی جہازوں کے کارخانہ میں پانچ ہزار آدمی اس لائف بوٹ کو بنانے کے واسطے ہمارے سپرد کر دیئے گئے ہیں - سات اور لندن کے بڑے کارخانے اس کے

اجزا بنانے میں لگے ہیں - گورنمنٹ تمام ترمدد دے رہی ہے مجھے ایک سکنڈ کی فرصت ناممکن ہے - اگر تم چاہو تو یہاں آکر مجھ سے مل سکتی ہو - ہماری بیٹی اصلیت کا چھپانا غالباً جرم ہوگا - یہ ایک یقینی اور یقینی امر ہے کہ اب دنیا کم از کم موجودہ دنیا تباہ ضرور ہو جائے گی - تم بہتر ہے بہتر جس طرح اپنا وقت کاٹ سکتی ہو کاٹو - اگر تم کو یقین ہے کہ پھر زندگی ہے تو ضرور تم عبادت میں گزار دو - ورنہ میری رائے میں تفریح سب سے بہتر مشغلہ ہوگا -

تمہارا چاہنے والا باپ
بیکر

اس خط کو پڑھ کر ملے کا ایک دفعہ دل تڑپا کہ وہ باپ کے پاس چلی جائے کھانے کی میز پر سے اٹھ کر کھڑی ہوئی اس نے شوفر کو موٹر نکالنے کا حکم کہلا بھیجا اور خود اوپر جا کر جلدی جلدی لباس تبدیل کر کے نیچے آئی - موٹر پر سوار ہو کر سرکاری جنگی جہازوں کے کارخانہ کی طرف روانہ ہوئی - اس عرصہ میں دن کے بارہ بج چکے تھے - راستہ میں تھیسٹر پڑا - اس کو خیال آیا کہ شاید آرتھر موجود ہو کیونکہ اس وقت بھی بالکل رات کی طرح ناچ ہو رہا تھا اس نے موٹر رکوائی اور اندر گئی اور تمام میں تلاش کیا - آرتھر وہاں نہ تھا - اتنے میں ایک اجنبی نے آکر اس کی کمر میں ہاتھ ڈال دیا اور بولا تم کو کوئی ساتھی نہیں ملا - چلو میرے ساتھ ناچو دونوں ناچ میں مشغول ہو گئے - ناچتے ناچتے وہ اس کو بار کی طرف لے گیا اور شیمپین اس کو پیش کی - اس کو پینے کے بعد پھر ناچ میں یہ دونوں لگ گئے - اب وہی شراب کے دور - کبھی ناچ اور کبھی کسی کوچ پر ایک دوسرے کے ہم آغوش جا بیٹھنا ہونے لگا - بیچ بیچ میں بہت اعلیٰ قسم کا ہلکا ناشتہ بھی کھاتے جاتے - آخر میں پھر اسے ہوش نہ رہا - اس نے سنبھلتے سنبھلتے کہا "مجھے کہیں لے جا کر لٹا دو - صبح نو بجے اس کی آنکھ کھلی تو اس نے اپنے آپ کو ایک اجنبی جگہ سوتے پایا - اس کو حیرت تھی کہ وہ کیسے یہاں آئی - پھر گذشتہ دن اور رات کے واقعات یاد آئے اس وقت اس کو پھر باپ یاد آیا - یہ فوراً اٹھ بیٹھی - اپنا لباس جو کہ شرمناک حالت میں تھا درست کیا کمرے کے باہر نکلی - دیکھا تو جس جگہ وہ تھی وہ ایک معمولی سا ہوٹل تھا جو کہ نہایت ہی بے ترتیبی کی حالت میں تھا - کوئی ملازم بھی نظر نہ آیا - دروازے کے قریب ایک آدمی جو کہ بظاہر مالک ہی معلوم ہوتا تھا ایک کرسی پر دونوں ہاتھوں سے سر پکڑے بیٹھا جس نے ویسے ہی بیٹھے بیٹھے ایک دفعہ نگاہ اٹھا کر اس کی طرف دیکھا اور پھر زمین کی طرف نگاہیں کر لیں - یہ بھی ایک لفظ بولے بغیر ہوٹل سے نیچے اتر کر سڑک پر آگئی - دیکھا تو ٹھیک اسی جگہ پر سڑک بالکل ہی سونی تھی ایک نفر بھی نہ تھا البتہ ایک طرف سے برابر کے ایک مکان میں سے دو بچوں کے بری طرح رونے کی آواز آ رہی تھی - ۔۔نے تیزی سے اسی طرف بڑھی - جدھر سے بھنبھناہٹ کی آواز آ رہی تھی - سامنے کے چوراہے پر پہنچ کر اس نے دیکھا کہ سنٹرل ایوینیو روڈ پر آگئی تھی جس پر ایک گرجے کے آگے لاکھوں عورتیں اور مرد زمین پر بیٹھے تھے - دور تک سڑک ان سے بھری ہوئی تھی جن میں سے قریب قریب ہر ایک رو رہا تھا - بچے چیخ رہے تھے - مرد سسکیاں لے رہے تھے - عورتوں کی حالت بہت ابتر تھی - ۔۔نے جب ان کے پاس پہنچی تو خود بھی بیٹھ گئی - دائیں بائیں ہر ایک سے بات کرنا چاہی - وجہ پوچھی مگر کوئی نہ بولا - ایک ادھیڑ مزدور نے جھنجھلا کر کہا "اے عورت کیا تو اب تک سو رہی تھی - ۔۔نے نے گردن گھما کر مجرمانہ لہجہ میں کہا - "ہاں میں دراصل سو رہی

تھی - "اس پر مزدور نے غصہ میں کہا "سوتی تھی تو جا جہنم میں " یہ کہتے ہی پھر جلدی سے آواز بدل کر بولا " ارے لڑکی معاف کرنا - مجھے معاف کرنا - اے عیسیٰ خدا کے بیٹے مجھے معاف کر میری زبان سے پھر بری بات نکلی ہائے میں گناہ گار ہوں گناہوں کا عادی ہوں - " دونوں ہاتھ سے سر پیٹ کر "ہائے میں دوزخ میں جاؤں گا - میرے گناہ مجھے نہ چھوڑیں گے - " نے نے اور بھی زیادہ پریشان ہو کر چاروں طرف دیکھا اس کے بالکل ہی برابر میں بیٹھا ہوا ایک نوجوان بولا - "کیا تم کو نہیں معلوم کہ وہ آگیا ہے - "کون کون " نے نے گھبرا کر کہا - وہ آدمی بولا - " وہی وہی موت کا پیغامبر - وہی تارا صبح ہونے خون میں ڈوبا - اصلی چاند سے بھی بڑا - وہ نکلا ہمارا پرانا ، پیارا چاند - حسرت سے اس کو دیکھتا تھا - آہ وہ دنیا کو نگل جانے والا تارا آخر آہی گیا - نے کو یہ معلوم ہوا کہ اب تک جس کو وہ بھیانک خواب سمجھتی تھی خواب نہ تھا اصلیت ایسی بھیانک اصلیت - بس ختم - بس ختم - فنا - یہ دنیا فنا یہ پیاری حسین دنیا فنا - وہ اور کل جہاں فنا - موت موت ہر چیز کی موت پہاڑ اور ندیوں کی موت - ملکوں اور سمندروں کی موت - آنے جانے والے موسموں کی موت دنوں اور راتوں کی موت - موت - زندگی کی موت - اس کا سر چکرا گیا - وہیں سر جھکا کر بیٹھ گئی - جہاں ہزاروں بے ہوش تھے - نے بھی بے ہوش پڑی تھی -

حارث نے باوجود چار گولیاں کھانے کے مرتے مرتے اپنے نہ خطا ہونے والے نشانہ سے ایک ایک کر کے اپنے تمام تعاقب کرنے والوں کو گرا دیا تھا - ثامن کو اس کی خبر نہ تھی وہ بچوں کو خود اٹھا کے بیوی کا ہاتھ پکڑے برابر جا رہا تھا - کبھی کبھی بھاگنے کی بھی کوشش کرتا لیکن عورت کی وجہ سے مجبور ہو جاتا تھا کہتا "عصبہ تیرے پیر کیسے بھاری ہیں - "

عورت - "یا خالد کے باپ میں تھک گئی ہوں - میرا سانس چڑھتا ہے میں چلوں گی ضرور چلوں گی تیز چلوں گی لیکن بھاگ نہیں سکتی - "

بدو - " اچھا نہ بھاگ ، تیزی چل تیرا باپ تو بڑا بہادر ، بڑا جری تھا - تو ایسی کمزور ہے - دیکھ میرے ہاتھ پر زور دے کر کچھ دیر بھاگ - مجھے ایک ایک ساعت بھاری ہے - تاخیر میں ظلم ہو جائے گا - ہم اور ہمارے بچے تو قتل ہی ہو جائیں گے لیکن میر اطلاع نہ پہنچنے سے ہمارا تمام قبیلہ بھی قتل کر دیا جائے گا - تیز چل عصبہ تیز چل - "

عصبہ - "مجھے پیاس لگی ہے ایک گھونٹ پانی پلا دو - "

ثامن - "میں کہہ چکا ہوں مشک چھوٹی ہے اور اس میں پانی بھی کم ہے - وہ میرے اور تیرے واسطے نہیں ہے بچوں کے واسطے ہے اگر تو چلتی رہے گی تو صبح ہوتے ہم ایک نخلستان میں سے ہو کر گزریں گے - وہاں ایک چشمہ سرد اور میٹھے پانی کا ہے - پھر تو اس سرد پانی میں سے سیر ہو کر پینا - عصبہ تو تو بڑے دلیر خاندان سے ہے - کچھ تو اور تیز چل " اس تپتے ہوئے ریگستان میں جہاں نہ درخت تھے نہ پہاڑ جہاں نگاہ ٹھیرنے کے واسطے بھی کوئی چیز نہ تھی - یہ دونوں بھنگوں کی طرح معلوم ہوتے تھے - چاروں طرف جھل جھلاتی ریت کا سمندر تھا کہ جس کا کنارہ بھی نہ تھا - عصبہ اس میں چلتی تھی اور چلتی لیکن پھر اسی ریت کے سمندر کے بیچ میں اپنے کو پاتی تھی - کبھی شوہر کے ڈر سے چلتی تو کبھی بچوں کی محبت میں بڑھتی مگر ریت کا سمندر ختم نہ ہوتا تھا - عصبہ ہر طرح گھبرا گھبرا کر دیکھتی تھی - مگر کچھ نہ نظر آتا تھا - وہی ہموار ریت کا میدان - اس ;

آسمان کے بیچوں بیچ سے ایک انچ اپنے کو الگ نہ پاتی تھی - پیاس کی شدت تھی - پیروں میں لغزش تھی - سینے میں سانس نہ سماتا تھا - "ال مویا" "ال مویا" کہتی ہوئی عصبہ گر پڑی - گرم گرم ریت اس کی آستینوں اور گریبان میں چلی گئی مگر وہ نہ اٹھی - بعد سے گرنے کی آواز سن کر بدو گھوما - اس کی صورت پر رحم اور محبت کی ایک ہلکی جھلک آئی اور غائب ہو گئی - اس نے مہیب صورت بنا کر خشک آواز میں کہا - "یہ عورت نہیں چل سکتی اس کو یہاں زندہ چھوڑنے سے مار ڈالنا بہتر ہے - " یہ کہتے ہوئے اس نے گود والے بچے کو سیدھے کولھے سے لے کر کولھے پر لیکر سیدھا ہاتھ آزاد کیا اور کمر پر بندھے ہوئے پیش قبض کو ٹٹولا - عصبہ نے روتی ہوئی آواز میں کہا - "مجھے سہارا دے کر اٹھاؤ میں چلوں گی میں چلوں گی - "

جب عصبہ پھر چلنے لگی تو ثامن بولا - "دیکھ میں تو دو بچوں کو اور ایک مشک کا بوجھ بھی اٹھائے ہوں لیکن تجھ سے اکیلا بھی نہیں چلا جاتا - " کندھے پر جو بچہ سوار تھا "پیاس پیاس" پکار رہا تھا - مگر اس کو اس کی بھی پرواہ نہ تھی - کبھی بچوں کو ڈانٹتا تھا کبھی عورت کو سمجھاتا تھا اور برابر چلا جا رہا تھا - دن ڈھلنے کے قریب تھا کہ عصبہ ایک دفعہ پھر گر پڑی اور ساتھ ہی دونوں بچوں نے بری طرح رونا شروع کر دیا - بدو نے عورت کو طرح طرح سے دھمکایا ڈانٹا مگر اس نے جواب نہ دیا وہ بے ہوش تھی آخر اس نے بچوں کو گود سے اتار پیٹھ پر سے گھما کر مشکیزہ سامنے کیا اور عورت کے پاس بیٹھ کر پہلے دونوں بچوں کو تھوڑا تھوڑا پانی پلایا پھر بے ہوش عورت کے منہ میں تھوڑا پانی ٹپکا کر جب وہ ہوش میں آ گئی تو اسے بھی پانی پلایا اور کہا "عصبہ ہمارے واسطے موت سہل ہے جینا مشکل ہے لیکن ہماری موت تمام قبیلہ کی ہلاکت کا باعث ہو گا - دیکھ عرب کی عورتوں نے کیسی کیسی بہادریاں دکھائی ہیں - تجھ کو اس قدر بزدلی ظاہر کرتے شرم نہیں آتی بہادر عورت - قبیلہ مناف کی نام لیوا عورت چل ہمت نہ ہار - "

دونوں پھر چل پڑے - اس نہ ختم ہونے والے ریت کے سمندر میں چلے اور چلے یہاں تک کہ سورج ڈوب گیا اور چاند کا دور دورہ شروع ہو گیا - اب گرمی میں کمی آ گئی تھی - خنکی بڑھتی جاتی تھی تھوڑی دیر نہ گزری ہو گی کہ کافی ٹھنڈک ہو گئی - نصف شب کے قریب پھر روتی ہوئی عورت زمین پر گر پڑی اور بولی - "اچھا اے حامد کے باپ تو اپنے خنجر سے میرا خاتمہ کر دے اور تو میرے دونوں بچوں کو لے کر نکل جا - خدا تیری مدد کرے اور تم تینوں کو زندہ سلامت منزل تک پہنچائے - "

بدو نے کہا - "نہیں اب تو آرام کر سکتی ہے لے تھوڑا سا پانی بھی پی لے - میں بچوں کو بھی لٹائے دیتا ہوں - دونوں سو گئے ہیں - ایک رات باقی ہو گی جب ہم پھر چل دیں گے - " ریگستانوں میں جس طرح دن گرم ہوتے ہیں ویسے ہی راتیں ٹھنڈی ہوتی ہیں - عصبہ نے جو کچھ اس کے پاس تھا، بچوں کو اوڑھا دیا تھا -

سردی اور پیروں کی تکلیف کی وجہ سے وہ جلد بیدار ہو گئی - اس کی پنڈلیاں پھٹی جا رہی تھیں - اور پیروں کے تلووں میں چھالے آگ کے انگاروں کی طرح بے چین کئے ہوئے تھے - ان تکالیف سے اس کی نیند تو ضرور اچٹ گئی تھی لیکن اب وہ سب پریشان اور ہراساں نہ تھی اس کو یقین کامل ہو گیا تھا کہ صبح ضرور اس کا شوہر کہیں نہ کہیں سے ایک اونٹ ڈھونڈھ لے گا یا کوئی قافلہ ہی مل جائے گا - کیونکہ بہت ہی دور افق مشرق پر ایک نہایت ہلکی سی سرخ روشنی اسے معلوم ہو رہی تھی اور اس سمت میں یا تو کوئی بڑا قافلہ پڑاؤ ڈالے ہوئے ہے یا کوئی بستی ہے - اب یہ اطمینان سے لیٹی ہوئی اپنی دکھتی ہوئی جانگھوں اور

یوں کو دمار ہی تھی - ہلکی چاندنی چھٹکی ہوئی تھی کیونکہ چاند ڈوبنے کے قریب تھا - اس کو بار بار یہ خیال
ہا تھا کہ کل شام تک یا نہیں تو پرسوں صبح کو وہ ضرور اپنے شوہر کے قبیلے سے جا ملے گی - سب خوش ہونگے
م عورتیں اکٹھا ہوں گی - موسیٰ کی عورت اس سے اپنے تین درموں کا تقاضہ کریگی - اب کے وہ نہ مانے
، حاملہ کے ماں سے اگر اس نے کہہ دیا تو بہت برا ہو گا - اور وہ کہے گی ضرور ہم حامد کا باپ قتل کرے گا -
وں قرض لئے کب لے - مجھے کیوں نہ طلاق دی - لیکن خیر میری ساس مجھے بچا لے گی - خدا اس کو سلامت
کھے - یہ ان ہی خیالات میں تھی کہ حامد کا باپ چونک کر اٹھ بیٹھا - اس نے آنکھیں ملتے ہوئے آسمان کو
یکھا - تاروں کو پہچانا اور بولا - عصبہ عصبہ اٹھ صبح ہونے میں اب دیر نہیں ہے ہم کو روانہ ہونا چاہیے بس
ٹ اٹھ بیٹھو - " عصبہ نے کہا " میں جاگ رہی ہوں تم آکر میرے پیروں کے تلوے دیکھ لو - "

ثامن - کیا مطلب تو یہیں رہنا چاہتی ہے - اچھا تیری خوشی - میں اور بچے جاتے ہیں -

عصبہ - " تم میرے تلوے دیکھ تو لو - تم کو تمہاری آنکھوں کی قسم - دیکھو - "

ثامن - دیکھنے سے کیا فائدہ ہو گا -

عصبہ - فائدہ یہ ہو گا کہ پھر تم مجھ کو پیدل چلنے کے واسطے مجبور نہ کرو گے -

ثامن - سواری - سواری یہاں -

عصبہ - سنو سنو - ہاں اگر تم کوشش کرو تو یہاں سواری مل سکتی ہے - دیکھو ادھر مشرق کی طرف آگ جل
رہی ہے - یا تو بستی ہے یا قافلہ ٹھہرا ہے - جا کر دیکھو اگر یہ لوگ دوست ہوں تو خوشی سے ورنہ چرا کر اونٹ
لے آو - "

ثامن " بڑی دیر تک خاموشی سے اسی سمت میں دیکھتا رہا پھر بغیر گھومے ہوئے عورت سے کہا - "
یہ روشنی - یہ روشنی عجیب ہے - کس چیز کی ہے - قافلہ ممکن ہے مگر روشنی بہت پھیلی ہوئی ہے - بستی تو ہے
نہیں - "

عصبہ - " کیوں کیا تعجب ہے کہ بستی ہی ہو - "

ثامن - بستی میں صبح دم روشنی نہیں ہوا کرتی - دوسرے یہاں کہیں کوئی بستی نہیں ہے - اگر یہ قافلہ ہے تو
بہت بڑا قافلہ ہے - لشکر کا پڑاؤ معلوم ہوتا ہے - کیوں عصبہ تو تو اندازہ لگا کتنا فاصلہ ہو گا -

عصبہ - فاصلہ مجھے کم معلوم ہوتا ہے -

ثامن - قسم ہے خدا کی عصبہ - یہ روشنی عجیب ہے روشنی کو دیکھتے ہوئے تو ان لوگوں کی آوازیں یہاں تک
آنا چاہئیں مگر بڑی خاموشی ہے - نہ کوئی اونٹ بولتا ہے - نہ کوئی ڈیروں کی میخیں اکھاڑتا ہے - اچھا تم سب
کو خدا کی حفاظت میں دیا - میں جاتا ہوں سواری جس طرح بھی ہو گا لے کر آؤں گا - "

یہ کہتا ہوا ثامن روشنی کی طرف نہایت تیز قدم چل دیا - عصبہ پھر اپنی جانکھوں کو دابے اور خوش
آئند خواب دیکھنے میں لگ گئی - سوچتے سوچتے قبیلے میں پہنچ گئی - وہاں کسی بات کا جشن منایا جا رہا تھا ایک
اونٹ ذبح ہوا تھا عورتیں اس کے کباب لگا رہی تھیں مرد ڈفلیاں بجا بجا کر ناچ رہے تھے - ایک عورت
کھولتی ہوئی چربی اس کے پاس سے لئے جا رہی تھی - برتن اس کے ہاتھ سے چھوٹ پڑا - جلتی ہوئی چربی اس
کے تلووں پر گری - کلبلا کے عصبہ اٹھ بیٹھی صبح ہو چکی تھی - شوہر اس کا پیر مضبوطی سے پکڑے تلوے کے
چھالے اپنے بیش قبض سے چیر رہا تھا -

ہاں نہیں ہو رہا تھا - وہاں سال بھر میں یہ سات سو روپیہ نہر پر خرچ ہوتے - اس میں سے زیادہ سے زیادہ تین سو ان کی جیب میں آسکتے تھے - کچھ تو دراصل صرف ہی کرنا پڑتے تھے - پھر اس مرے پر سودرے یہ تھے کہ ایک سخت قسم کے صاحب علاقہ سر پر تھے جنہیں وہاں سے لکھتے تھے -

بہ خدمت حضور فیض گنجور جناب صاحب علاقہ

صاحب بہادر حصہ دویم نہر گنگ شمالی -

عرض فدوی یہ ہے کہ کمترین چند مرتبہ عرضداشت کرچکا ہے کہ رجھا لکرونہ میل سات ر بھینسوں نے چل چل کر نہر کی پٹری کو خراب و خستہ کر دیا ہے - فدوی کو اجازت دی جائے کہ مذکور بالا پٹری کی مرمت کروادے جس میں کہ تقریباً بارہ سو روپیہ خرچ ہو گا -

واجب جان کر عرض کیا گیا ہے -

کمترین فدوی

ل - م - ن

سب اوورسیر - سرکل نمبر ۵

وہاں سے جواب آتا تھا کہ نہیں بعد برسات جب سالانہ مرمت ہوگی جب ہی سب ہو جائے گا - حاکم میں دم تھا اول تو خرچ ہی کرنے نہ دے اور جو اجازت بھی دے تو ایسے کام پر جہاں دراصل خرچ کر دینا پڑتا ہے -

مگر بابو جی تھے سمجھدار تجربہ کار بقول شخصے کچھ عرصہ دم سادھے پڑے رہے - آخر وہی ہوا ایک دم یو بارہ ہوگئے - صاحب علاقہ صاحب کا تبادلہ ہوگیا - اور ان کی جگہ ایک نیا ولایت پلٹ صاحب بہادر آگیا - اب بابو جی نے اطمینان کا سانس لیا - مہینہ ڈیڑھ مہینہ گاہے بہ گاہے حاضری دیتے رہے - اور معاملات یہیں تک رکے رہے - وہ کہیں "ول بابو کیسا ہے" اور وہ ہاتھ جوڑ کر دانت نکال کر کہیں "جی حضور اچھا ہوں - "یہاں تک تو ہو لیا - اب آگے قدم دھرتے بابو جی کا دل دھک دھک کرے - ڈریں کہ نیا جناور ابھی ولایت سے چلا آرہا ہے - کہیں اچک نہ جائے - آخر ایک دن دل کڑا کر کے لکھ مارا کہ نہر کے کنارے ایک گڈھا ہو گیا - اس میں مانی مرتا ہے حکم ہو جائے تو اسے پٹوا دیا جائے - وہاں سے جواب آگیا - "ہاں" تیسرے ہی دن گڈھا پاٹنے کا پچاس روپیہ کا بل اپنے سالے کے نام بنا بھجوا دیا - لیکن اتنے میں کیا ہوتا - خیر پھر لکھ دیا کہ وہ گڈھا پٹ تو گیا ہے لیکن ابھی پوری طرح نہیں پٹا ہے زیادہ خرچ ہو جاتا تھا اس لئے رہنے دیا تھا اگر اجازت ہو جائے تو پھر اس پر کام لگا دیا جائے تقریباً آدھا کام اور باقی ہے - اس کی بھی اجازت مل گئی اور سو روپے کا بل بنا کر بھیج دیا - لیکن یہ بھی کم تھے ، موقع کے منتظر تھے کہ بیس دن بعد اتفاقیہ بارش ہوگئی - جھٹ لکھ دیا کہ بارش کی وجہ سے اس گڈھے میں جو نئی مٹی ڈالی تھی - بیٹھ گئی ہے اگر اجازت ہو جائے تو اب تھوڑا سا خرچ اور ہے اور یہ کام مکمل ہو جائے گا - اس مرتبہ پھر اجازت آگئی اور دو سو روپیہ کا مٹی ڈلوائی کا بل بھر بن گیا - اب کوئی ڈیڑھ مہینہ گزر گیا - پیسے پیسے کی حیرانی تھی - آخر کچھ عادت سی پڑ گئی تھی - صاحب بہادر بھی اجازت دے دیتے تھے - سوچ سوچ کر لکھا کہ اس گڈھے میں کافی

روپیہ خرچ ہو چکا ہے اور اب اس کو پوری طرح سے پاٹے بغیر چھوڑنا اچھا نہیں ہے ایک گڑھا ابھی باقی ہے اجازت ہو جائے تو اسے بھی بھر دیا جائے تاکہ ہمیشہ کی تکلیف چلی جائے۔

جواب آیا کہ تم فوراً اپنا جواب تحریری دو کہ کیوں پہلے ہی دفعہ گڑھا نہیں پٹ گیا۔ کیوں دوسری دفعہ بھی کام باقی رہا کیوں تیسری مرتبہ بھی کام باقی رہ گیا؟ کس جگہ اور کس موقع پر وہ گڑھا ہے؟ کیسے وہ گڑھا پڑا؟ کب وہ گڑھا پڑا؟ ہم سات تاریخ کو تمہارے سرکل کے معائنہ کو آتے ہیں۔ تم اپنی سرحد پر ملو۔ ہم گڑھے کو خود دیکھیں گے۔

خط پڑھنے کے بعد کئی روز تک بابو جی کا کھانا پینا اڑ گیا۔ تین دن سوچ بچار میں گزارے چوتھے دن لکھ مارا کہ حضور جب دورے پر تشریف لائیں گے تو فدوی سب باتوں کا جواب دے گا۔ حضور میرا پہلا خط ملاحظہ فرمائیں اور تیسرے دن تن بہ تقدیر صاحب بہادر کے معائنے کے واسطے گھوڑی پر بیٹھ اپنی سرحد پر موجود ہو گئے۔ صبح آٹھ بجے سے ایک سرے سے لے کر دوسرے سرے تک اور پھر اس سرے سے لے کر آخری سرے تک پہنچا دیا اسی طرح دن کے ۱۲ بجے تک کوئی ۱۲ میل کے سرکل کے کئی چکر دیئے۔ راستہ بھر تمام گرد و نواح کے متعلق باتیں کرتے رہے۔ اس جگہ شکر کی کاشت بہت اچھی ہوتی ہے حضور یہاں کا زمیندار بڑا سرکش ہے۔ حضور اگر اس جگہ گول نکل جائے تو یہاں وہاں کی آب پاشی ہو سکتی ہے۔ حضور اس گاؤں کے پیچھے جھیل ہے چڑیا کا شکار اچھا ہوتا ہے کسی دن آپ شکار پر ضرور تشریف لائیں۔ دو ایک مرتبہ صاحب نے جھنجھلا کر کہا "ول وہ گڑھا کدھر ہے" "حضور بتلاتا ہوں آگے آئے گا۔" یہ کہہ کر بابو جی نے ٹال دیا۔ اور پھر باتوں میں لگا لیا۔ لیکن ایک بجے بھوک سے جھنجھلایا ہوا بھوکا صاحب گھوڑے سے اتر اترا اور پیر پٹخ پٹخ کر بولا "بابو بولو گڑھا۔ ہم گڑھا مانگتا ہے۔" "حضور باتوں میں بھول گیا۔ واپسی میں بتاؤں گا۔ اب حضور ٹفن کھا لیں۔ خانساماں ٹفن لئے حاضر ہو گیا ہے۔ واپسی میں ضرور بتاؤں گا۔"

تین بجے شام کو واپسی شروع ہوئی اور اب صاحب بہادر نے ہر میل پر پوچھنا شروع کیا۔ "گڑھا کہاں ہے" "گڑھا آگے ہے۔" بابو جی اپنی گھوڑی ذرا اور آگے بڑھا کر کہتے۔ جب ایک میل باقی رہ گیا تو صاحب بہادر غصہ سے کانپنے لگے اور بولے "بابو گڑھا۔ بابو گڑھا۔ بولو گڑھا کہاں ہے۔" ہاتھ کو بہت زور زور سے گھما کر چیخ چیخ کر "بابو ہم کو جھوٹ بولا۔ ابھی تم بولے گا گڑھا کدھر ہے۔"

بابو جی کچھ دیر تو سر جھکائے کھڑے رہے پھر انہوں نے آہستہ سے قمیض اٹھا اور پیٹ کی طرف اشارہ کر کے فرمایا۔ "حضور یہ گڑھا ہے۔ کیا کروں۔ یہ بھرتا ہی نہیں۔" صاحب بہادر پہلے تو آنکھیں پھاڑے دیکھتے رہے۔ پھر مسکرا کر بولے۔ "ول تم پہلے کیوں نہیں بولا تھا۔ بوت بڑا گڑھا ہے۔ ایسا نہیں بھرے گا۔ اچھا ہم سمجھا۔"

صاحب بہادر سمجھ گئے۔ پوری طرح سمجھ گئے۔ اگر بابو جی کو لڑکی کی شادی کرنا تھی تو صاحب بہادر کو بھی ایک نیا رائفل خریدنا تھی۔ ان کے علاقہ میں ایک جگہ نیا پل اور کوٹھی بن رہی تھی۔ دونوں کام تقریباً تیس ہزار کی قیمت کے تھے۔ ان ہی کاموں پر بابو جی کو تبدیل کر دیا گیا۔

حمد

خالد علوی

کوئی تو ہے جو سرِ کاہکشانِ امکاں

جگمگاتے ہوئے تاروں کی رگیں کاٹتا ہے

کوئی تو ہے جو تہہِ ارضِ خیابانِ امید

لہلہاتے ہوئے پیڑوں کی جڑیں کاٹتا ہے

کوئی تو ہے جو سرِ قلۂ عزمِ انساں

روشنی دیتے چراغوں کی لَویں کاٹتا ہے

صلاح الدین محمود

ہر آنے والی بارش کا ماضی

تمہاری سیاہ آنکھوں کے پیچھے
کبھی نہ ختم ہونے والی رات میں
کبھی نہ ڈھلنے والا
چاند تھا
تمہارے ہونٹوں کے لمس میں
برسات کی آخری بارش کا
دُھلا دُھلایا
مزہ تھا
تمہاری دونوں ہتھیلیاں
میری پیٹھ پر
پچھلے پہر کے خواب میں
غروب ہوتے سورج کی طرح
گرم تھیں
تمہارے مو سائے پھیلوں میں
ابھی بھی
اپنے بیج کی چٹخن
کی اول جلن
باقی تھی
اور تمہاری
بہتے پانی جیسی طاقت ور ٹانگیں

کبھی معصوم ہوا کو للکارتی تھیں
تو کبھی میرے محصور لحن کو
مگر تم
تم خود کہاں تھیں
میرے اندر یا اپنے باہر
میرے باہر یا اپنے اندر
کہ جہاں
برتتے کو چاٹ جانے والا
ایک شعلہ نما
بے زبان، مگر اپنی وحشت پر
اب خود حیران تھا
کہ ہر شے کو خاک کر کے
پانیوں میں زندہ اٹھاتا تھا
پانی کو خاک اور خاک کو
پانی بناتا تھا

محمد صلاح الدین پرویز

حضرت زینبؓ کی دو پینٹنگس

(۱)

زینب!
تیرے جنت گھر میں
رب جیسا نیلا آکاش
پاؤں کے نیچے بھوری مٹی مہندی جیسی باس
گھر آنگن میں بھیڑ سنہری، تھوڑی زرد کپاس
اک مشکیزہ کنتھئی رنگ۔۔ روغن والا
ہری طاق کے پاس
اک چولہا دھوئیں سے کالا بھرا پرا ہے کالا،
چولہے میں ہے آگ، جلے وہ جیسے بدخشاں لعل
آگ میں تیرا روشن چہرہ
بھائی تاپیں ہاتھ
یکایک گھبرا جائیں ساتھ
آگ کی جانب زینب سر سے ردا ذرا سی ڈھلکی
لیکن آگ سہم کے خود ہی ہو گئی آبی آب
دونوں بھائی حسین حسن کے
جان میں آئی جان

(۲)

سر پہ ہے آکاش مگر وہ نیلا نہیں، ہے لال
پاؤں کے نیچے مٹی ہے پر بھوری نہیں، ہے لال

آنگن میں اک بھیڑ بھی ہے پر اُس کا گلا بھی لال
وہیں کہیں مشکیزہ بھی ہے اُس کا جگر بھی لال
چولہے سے جو دُھواں اُٹھا ہے وہ بھی بالکل لال
آگ تو لال تھی پہلے ہی سے اور بھی ہو گئی لال
ایک ردا زینب کے سر پر اب بھی تھی سرسبز
وہ بھی رنگ نہ غیر کو بھایا چھین کے کر دیا لال
ایک حسین کے لال ہونے سے ۔ ۔ رنگ بدلا،
زینب! تیرے گھر رنگوں کا کیا ہو گیا حال
اک ہی رنگ اُسے من بھایا! اب ہو وہ پامال

محمد صلاح الدین پرویز

کولاژ

صبح

چھوٹی سی بچی ہے
موتیا کی فراک پہنے
گلاب کا ربن کسے
ہری گھاس کے بنے ہوئے جوتوں میں
بوگن ویلیا کے لبس باندھے
کندھے پر نرگس کے بستے میں
دو مور پنکھی کے قلم،
تین گیندے کی کتابیں،
چار چنبیلی کی نوٹ بکس اور ایک شبنم کے واٹر سے بنا
کلر کا ڈبہ لئے
صبا کی لاری میں بیٹھ کر اسکول جا رہی ہے۔

دھوپ

ایک مزدور عورت ہے
پسینے کا ایک بڑا سا گھونگٹ کاڑھے
اپنے سینے کے ہتھوڑے سے عریاں ہوتے ہوئے
سونے اور چاندی سے بے پروا
ہاتھوں میں تمتماتی ہوئی کانچ کی چوڑیاں،
گلے میں پگھلتے ہوئے تانبے کا تعویذ،
اور پاؤں میں جلتے ہوئے لوہے کے کڑے پہنے
اپنے اَن ایمپلائڈ شوہر کے لئے
روزی کمانے
سورج کے بڑے سے پھاٹک کے اندر
داخل ہونے کی کوشش کر رہی ہے

شام

ایک الھڑ سی کم سن حسینہ ہے
سمندر کے کنارے
کسی بڑے سے شام رنگ پتھر کے پیچھے
شام کا سرمہ لگائے
سانولے گلابوں کا جوڑا باندھے
اپنے شام کے ساتھ
اسکے شام جیسے کندھے پہ سر ٹکائے
دور پگھلتے ہوئے سُرخ سورج کو
پانی میں ڈوبتا ہوا محسوس کر رہی ہے

دفعتاً
شام نے اس کے کان میں کچھ کہا ہے
دفعتاً
وہ اداس ہو کر کھڑی ہو گئی ہے،
شام سے کل دوبارہ ملنے کا وعدہ کر کے۔
دفعتاً، سورج ڈوب گیا ہے۔

رات

ایک سفّاکے حملے کا اعلان ہے
الارم ہے پولس کے خطرے کا، بلوائیوں کے ساتھ
دھمک ہے سینا کے بوٹوں کی،
حکومت کے خفیہ منصوبوں کے ساتھ
شور ہے پڑوسیوں کے جے جے کار کا،
بموں، رائفلوں، ترشولوں اور اعلیٰ افسران کے
آشیرواد کے ساتھ
سگنل ہے موت کے خوف کا
(خوف میں ریپ بھی ہو سکتا ہے)
اور ہاں واقعی
دیکھو تو
صبح کی بچّی،
دھوپ کی عورت
اور شام کی لڑکی
تینوں کو رات نے ریپ کر کے قتل کر دیا ہے

محمد صلاح الدین پرویز

کیا شام ہوئی؟

حسرت کی منڈیروں پر دیپک
کیوں جلنے لگے! کیا شام ہوئی!
نیندوں کے نشیمن میں طائر
کیوں جمع ہوئے؟ کیا شام ہوئی!
پھر ایک اداسی نے اپنی
زلفیں تکیے پر پھیلائیں
اور سائڈ ٹیبل پر رکھا مکتوب معطر پڑھنے لگی
پھر جانے کیا جی میں آئی
اک یاد نظر میں بھر آئی
اک نام لبوں پہ تھرّایا
اور اُس کی حسین آنکھوں میں کچھ ابر کے حرف چمکنے لگے
وہ گیسوئے شب اور بوئے سمن
وہ آہو نظر اور مشکِ ختن
وہ چنری پیچھے چھپے ہوئے
خوابیدہ گلابوں کے گلشن
وہ ابر کے حرف جو تکیے پر بکھرے تو وہاں سب جلنے لگا
اتنے میں صدائے عام اٹھی
کیوں ابر سے آگ برسنے لگی؟
کیا شام ہوئی؟ کیا شام ہوئی!

پھر ایک مسافر تھکا ہوا،
کندھے پر چرمی بیگ لئے
اک ٹی ہاؤس کے پاس رُکا
اک بچہ اُس کے پاس آیا
اور اُس کا ہاتھ پکڑ کے وہ
ٹی ہاؤس کے اندر لایا

ٹی ہاؤس میں کچھ لوگ بھی تھے
کچھ وعدے تھے، کچھ یادیں تھیں
کچھ زلف و آنکھ کی باتیں تھیں
تھوڑا سا ہنسی کا سماں بھی تھا
تھوڑا سا غم کا دھواں بھی تھا

بچے نے اُس کو کرسی دی تو وہ کرسی پر بیٹھ گیا
بچے نے پھر اُس کے آگے ایک میز رکھی
تو کندھے سے وہ بیگ اُتار کے یہ بولا

"کیا کوئی یہاں پر لیمپ بھی ہے؟
اِس بیگ میں کچھ کاغذ ہیں مرے
اُن کاغذ پہ کچھ نظمیں ہیں
کیا آج کی شام مری نظمیں تم سننا چاہو گے بچے!"

بچے نے مسافر کو دیکھا
اور اپنی سوچ میں ڈوب گیا

اُس کا بھی اک گھر تھا کوئی
جس گھر میں کچی منڈیریں تھیں
جس گھر میں گھر [illegible]

آباد کئے تھے تنکوں سے
جب چڑیاں گھر واپس آئیں
تو اُس کی ماں جو کمرے میں زلفیں بکھرائے تکئے پر
اک خط کو تکتی رہتی تھی
آنکھوں میں آنسو، یاد لئے
ان کچی منڈیروں تک آتی
اور دیپک چند جلا دیتی
جب دیر ہوئی اور بچّے کی اس سوچ کا دھارا
ٹوٹا نہیں
تو اُس نے، یعنی مسافر نے
بچّے کے کندھے لرزائے

بچّے نے گھبرا کے پوچھا
"تم میرے باپ کہیں — تو یہ
میں سچ مچ کتنا پاگل ہوں
ہاں سچ مچ کتنا پاگل ہوں
تم ٹھہرو! لیمپ ابھی لایا
لیکن اے مسافر بتلاؤ
تم سچ مچ مجھ کو بتلاؤ
ہاں بالکل سچ سچ بتلاؤ
کیا آج بھی ہم کل ہی کی طرح
حیران و پریشاں ہو ہو کے
خود اپنے آپ سے پوچھیں گے
کیا شام ہوئی؟ کیا شام ہوئی؟

اشفاق حسین

وہ آنکھیں پوچھتی ہیں

میں اپنی ذات میں تنہا سہی
لیکن مری تنہائی کے چہرے پہ
سو چہرے چڑھے ہیں
سماجی قربتوں کے زخم سینے پر لگے ہیں

مرا غم
میرا اپنا غم سہی
لیکن وہ آنکھیں پوچھتی ہیں
کہ میں شادابیوں کی سرزمیں پر
شکستہ کے پیراہن پہن کر
زندگی کے کون سے
نامہرباں مقتول موسم یاد کرتا ہوں ؟

وہ آنکھیں پوچھتی ہیں
میرے سائے میں
تمہیں آرام آخر کیوں نہیں ہے ؟

رفعت سروش

دو نظمیں

صبیحہ کے نام

(۱)

زندگی کے پانچ سال
ایک لمحے میں سمٹ آئے ہیں
وہ سفّاک لمحہ
جب تمہاری سانس سینے میں گھُٹی
اور تم نے،
زندگی کا آخری قطرہ پیا
بچ گئی تھی جو تمہارے جام میں
وہ پی رہا ہوں
اب تمہاری زندگی میں جی رہا ہوں

(۲)

اگر پڑھوں تو تمہارا ہی ذکر سامنے آئے
اگر لکھوں تو تمہارا ہی نام لکھا جائے
اگر چلوں تو تمہیں اپنا ہم قدم پاؤں
اگر میں گھر میں رہوں، تم کو ہر جگہ دیکھوں
اگر میں سوؤں تو، بستر میں رہتی ہو موجود
تم اپنی قبر میں شاید کبھی نہیں رہتیں

خالد سہیل

مونٹیگو بے جمیکا کی باتیں

بے کاری اور لاچاری کے
کالے کالے بادل ہر سو
چنگھاڑیں اور شور مچائیں
شہر کے کتنے کالے بچے
ماں کے پستانوں سے خائف
روتے روتے سوتے جائیں
تنہائی کی سڑکیں ہر شب
پیار سے اپنا دامن کھولے
ہر بے گھر کو دل سے لگائیں
چاروں طرف اک گہرا سمندر
ساحل پر کچھ عریاں پریاں،
ہر رہرو کا جی للچائیں
بیکاری کے اور مشاغل
امیدوں کی نیندوں میں وہ
لمحہ لمحہ خواب سجائیں
ٹورسٹوں سے ڈالر لے کر
کرکٹ کی اور شوگر رے* کی
باتیں کر کے جی بہلائیں

خود فریبی

دروازے کی دستک سن کر
تنہائی کی آنکھوں میں کچھ
امیدوں کے پھول کھلے ہیں

---

* شوگر رے سیاہ فام باکسر جس نے ۱۹۵۳ء میں چیمپین شپ جیتی تھی۔ مئی ۱۹۸۵ء

اقبال کرشن

اسفارالبحور

سفر در بحرِ کامل

مرے ہاتھ میں نہ ایاغ ہے نہ چراغ ہے
مرے آس پاس، مری مفلسی، مری ظلمتوں کا سراغ ہے
مرے ساتھ ساتھ، مری بے کسی کی وہ لاش ہے
کہ سڑاند جس کی ہے بے مشام
جسے کوئی قبر ملی نہیں
نہ کوئی دعا، کہ ہو مغفرت
نہیں کوئی جلسۂ تعزیت
مرے یار صیدِ شکوک ہیں
مجھے دیکھتے ہیں بہ چشمِ خوف
مرے زیرِ پا کی زمین بھی مجھے ڈس رہی ہے گھڑی گھڑی
مجھے راستے سے ہٹا دے آج، مجھے راستے سے ہٹا دے آ

مرے دشمنوں کا حصار تنگ، مرے دوستوں کی زبان بند
میں جہادِ زیست میں بے سپر
مرا اسپ حوصلہ پا شکستہ، زمیں گرفتہ، لہولہان
ہے نظر میں تختِ نشیبِ غبارِ فریب و مکر
نہ دوا کی ہے، نہ دعا کی ہے، یہ گھڑی نزولِ بلا کی ہے
ہے عذاب و قہر و جلال کی، یہ گھڑی ہے میرے زوال کی

مری ظلمتوں کے نہنگ مجھ کو چبا لے آج، اچبا لے آ

•

جو زباں کھلے تو پتہ چلے یہ مرض ہے کیا
کہ سبب کسی کی ہے دشمنی کا عذابِ جاں
وہی ایک لقمۂ پُر فریب، وہی ایک زہر لذیذ تر
ہے رگوں میں آج رواں دواں

وہ جو ایک تھا وہ رہا نہیں، وہ رُکا نہیں
میں ہزار آنکھ سے روؤں بھی تو ادا نہ ہو کبھی حقِ غم
مِرا اسپِ خامہ شکستہ پا، مِری جیبِ فکر ہے تار تار
کسی گفتگو میں مزا نہیں، وہ جو ایک تھا وہ رہا نہیں

مرے ہم نفس، مرے ہم صفیر
مری نارسی کے شجر تلے، مری حسرتوں کے مزار پر
مری بے کسی کا دیا جلا، مرے ہم نفس، مرے ہم صفیر
ترے نغمۂ سحر آفریں کے طیورِ خوش غزل سے ہے
مری بے دلی کا چمن ہرا، تری مشک حسن سلوک سے
ہے مشامِ جاں میں مرے گمانِ بہارِ گلشنِ آرزو
ترے محملِ نگہِ کرم میں ہے لیلیٔ شبِ شوقِ وصل
تری شوخیوں کے قفس میں ہے مرا طائرِ دل و جاں اسیر
مرے ہم نفس، مرے ہم صفیر

ہم اسیرِ مقبرۂ ہراس، کبھی سچ زباں پہ نہ لا سکے
نہ روایتوں کی فصیلِ کہنہ گرا سکے، نہ مٹا سکے کسی نقشِ کہنہ وجود کو
ہم اسیرِ مقبرۂ ہراس

سدا بزدلی کی برہنہ جھاڑیوں میں دبک کے چھپے رہے
سدا آفتابِ افق نشاں کی پرستشوں میں لگے رہے
کبھی خواب میں بھی اُگل سکے نہ صداقتوں کے حروفِ تلخ
ہم اسیرِ مقبرۂ ہراس
کسی زاویے سے جچے نہیں، کسی حاشیے میں سجے نہیں
کسی قافلے میں ملے نہیں، سدا عزلتوں میں گھرے رہے
ہم اسیرِ مقبرۂ ہراس

مرا سر کسی در و آستاں پہ جھکا نہیں
نہ کبھی کسی کو خدا کہا، نہ کبھی کسی کی ثنا پڑھی
نہ قلم کو رہن کیا کہیں، نہ علَم کسی کا لیا کبھی
مرا سر کسی در و آستاں پہ جھکا نہیں
سدا اپنے نعرۂ حق سے آپ لگا کے آگ فنا ہوا

سفر در بحرِ متدارک

اجنبی بحرِ آشوب میں ڈوبتی ناؤ کے اجنبی ناخدا
وقت کے ناخنوں سے نہ ڈر
تارِ حلقوم کو بربطِ جاں کی مضراب کر
توڑ دے یہ حصارِ فریب
پھونک دے اِس جہانِ سلاسل کو آج

گنبدِ بے صدا سے نکل کر ذرا
دشتِ آواز کی سیر کر
تیر کر پار کر قلزمِ آرزو
اپنی مشکِ انا کے کرشمے دکھا

اپنی مضرابِ الفاظ سے جاں کے ترانے سُنا
نبضِ دوراں کی رفتار دیکھ

استعاروں کی گتھی میں الجھا ہوا
طرز و اسلوب کے کھوج میں
قافلہ قافلہ آبلہ پا رہا

سفر در بحرِ ہزج مقبوض

مرے عزیز ہم سفر
ہے طائرِ حیات ابھی اسیرِ پنجرۂ زماں
نہ کھل سکی مری زباں، تمہیں سناؤں داستانِ خونچکاں
مرے عزیز ہم سفر

سفر در بحرِ رمل

اے خدا، سب کے خدا
سارے عالم کے خدا، یہ تو بتا
کیا تو اپنا بھی خدا ہے، اے خدا؟

سفر در بحرِ متقارب مقبوض اثلم

تمہاری آواز پیٹتی ہے تمہاری بے شرمی کا ڈھنڈورا
یہ گونج خالی گھڑے کی ہے، جلترنگ سے تم نہیں ہو واقف
تمہارے ناخن جو لہو بھرے ہیں کھجا گئے ہیں جراحتوں کو
بڑھا گئے ہیں رسیلے زخموں کی تشنگی کو
ہری بھری تھی یہ گھاس مخمل کی سی ملائم کھلی فضا کی
چبا گئی ہیں اسے تمہاری سیاہ گائیں۔

یوسف سرمست

"نشتر" پہلا ہندوستانی ناول؟

تنقید جب تحقیق سے عاری ہوتی ہے تو وہ کسی بھی تحقیق کو "مفروضہ" اور کسی بھی مفروضہ کو تحقیق سمجھ لیتی ہے۔ اس بات کی روشن مثال ڈاکٹر شمیم حنفی کا "نشتر" پر تنقیدی تبصرہ ہے جو "ذہن جدید" (شمارہ ۸، جون۔ اگست ۱۹۹۲ء) میں شائع ہوا ہے۔ قصہ یہ ہے کہ قرۃ العین نے "نشتر" کا ترجمہ انگریزی میں A NAUTCH GIRL کے عنوان سے کیا ہے۔ قرۃ العین تخلیقی فنکار ہیں۔ اس حیثیت سے ان کی عظمت اور اہمیت سے انکار کفران ادبی ہوگا۔ لیکن اس ناول کے بارے میں قرۃ العین نے جو کچھ کہا ہے۔ اس کو قبول کرلینا ضروری نہیں۔ ڈاکٹر شمیم حنفی اردو ادب کے نقاد بھی ہیں اور استاد بھی ہیں۔ تحقیقی کام بھی کرچکے ہیں۔ تعجب ہے کہ انھوں نے صنف ناول پر اب تک ہندوستان کی مختلف زبانوں میں جو تحقیقی کام ہوا ہے اس کو بیک جنبش قلم "مفروضہ" قرار دے دیا ہے۔ ان کا استدلال یہ ہے کہ چونکہ ہندوستان کہانی کہنے کی عظیم روایات رکھتا ہے اس لئے یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ انگریزی تسلط سے جو حالات پیدا ہوئے تھے ان کی وجہ سے اور مغربی ادب کے زیر اثر ہندوستان میں ناول کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ ان کے کہنے کے مطابق یہ ہندوستان میں قصہ گوئی کا لازمی اور منطقی نتیجہ ہوسکتا ہے۔ اگر اس استدلال کو مان لیا جائے تو پھر غزل، مثنوی، قصیدے اور مرثیے کی ہندوستانی بنیادوں کی کھوج نئے سرے سے ہونی چاہیئے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ ایسی کوشش اگر ابھی تک نہیں ہوئی ہے تو ضرور ہونی چاہیئے۔ لیکن ایسی جستجو نہ صرف ہوئی ہے بلکہ ان میں جس حد تک ہندوستانی رنگ و آہنگ آیا اس کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ دوسری بات یہ کہ جو اصناف دوسری زبانوں کی ادبیات میں مروج تھیں، فروغ پا چکی تھیں، ہم نے ان سے اثر قبول کیا ہے، ان سے استفادہ کیا ہے۔ ان کو ماڈل بنایا ہے۔ ان کے نام تک کو اپنا لیا ہے تو اس کا اعتراف ہونا چاہیئے۔ اس پورے تاریخی اور تہذیبی عمل کو فراموش کرکے نئے سرے سے تمام باتوں پر غور کریں صرف اس بنا پر کہ ایک کتاب ترجمہ در ترجمہ ہوکر ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہم اپنی ساری تحقیق و تاریخ کو بالائے طاق رکھ کر ایسا کرنے پر آمادہ ہوجاتے اگر ڈاکٹر شمیم حنفی نے ہندوستانی ناول اور "نشتر" پر اب تک تنقید اور تحقیق ہوئی ہے اس کی مدلل نفی کرتے ہوئے یہ دعوی کیا ہوتا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس پر جو تحقیقی و تنقیدی کام ہوا ہے یا تو اس سے عدم واقفیت کی وجہ سے یہ دعوی کیا گیا ہے

پھر اس کو یکسر نظرانداز کرنے کی جرات ناقدانہ کی گئی ہے۔

"نشتر" کا انگریزی میں جو ترجمہ ہوا ہے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر شمیم حنفی کا مضمون یوں شروع ہوتا ہے۔

"حسن شاہ کے ناول نشتر کا یہ ترجمہ A NAUTCH GIRL اور اس کی یہ بازدریافت ہندوستانی ناول، خاص طور پر اردو ناول کا ایک معنی خیز واقعہ ہے۔"

ڈاکٹر شمیم حنفی کی یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ کوئی ناول بنگالی یا مرہٹی یا فارسی میں لکھا گیا ہے اور اس کا ترجمہ انگریزی میں ہوا ہے تو یہ اردو ناول کا معنی خیز واقعہ کیوں بن سکتا ہے۔ اگر یہ دعویٰ کیا جاتا کہ ہندوستان میں ناول کا آغاز اردو میں ہوا ہے تب بھی ایک بات تھی۔ جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے یہ بحث تو ہوتی رہی ہے کہ اردو کا پہلا ناول کون سا ہے۔ لیکن کسی نے بھی شاید اس سے پہلے یہ دعویٰ نہیں کیا ہے کہ اردو میں جو پہلا ناول لکھا گیا اس سے ہندوستان میں ناول نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ ناول "نشتر" حسن شاہ سے منسوب کرنا بے بنیاد بات ہے۔ میں اس سے پوری طرح واقف نہیں ہوں۔ البتہ انھوں نے اپنے مضمون "چاندنی بیگم کی واپسی" (ماہنامہ "طلوع افکار" نومبر ۱۹۹۱ء شمارہ ۱۱ جلد ۲۲) میں اپنی تحقیق کا جو خلاصہ لکھا ہے اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا ترجمہ انگریزی میں کرنے کے بعد اس کا تعارف لکھنے کے لئے انھوں نے بہت ریسرچ کی ہے۔ "نشتر" کے کلن صاحب "میجر جان کولز" ہیں۔ اور ان کی قبر موجود ہے۔ "نشتر" میں جن انگریز چھاونیوں کا ذکر ہے وہ بھی حقیقت میں موجود تھیں۔ عہد آصفی میں بنائی گئی مصوروں کی تصویروں میں بہت بڑے سائز کی تصاویر ناچ گرلز اور ان کے سازندوں کی لندن کی ایک پرائیوٹ ذخیرے میں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک تصویر کیا پتا خانم جان اور اس کے طائفے کی ہی رہی ہو۔ اس تحقیق سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اس کتاب کے سارے واقعات اور سارے کردار حقیقی ہیں۔ لیکن اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ یہ ناول سید حسن شاہ کا لکھا ہوا ہے۔ کیونکہ سید حسن شاہ نے فارسی میں جو قصہ لکھا ہے وہ ایک "سچا واقعہ" ہے۔ سجاد حسین انجم کسمنڈوی نے اس سچے واقعے کو ناول کا روپ دیا ہے۔ یہ دعویٰ اس وقت تک قائم رہے گا جب تک کہ حسن شاہ کا لکھا ہوا فارسی قصہ نہیں بلکہ "ناول" ہم کو حاصل نہیں ہو جاتا۔ اگر قرۃ العین، حسن شاہ کے فارسی ناول کا راست طور پر انگریزی میں ترجمہ کرتیں تو یہ دعویٰ قابل قبول تھا۔ لیکن قرۃ العین نے سجاد حسین انجم کے ترجمے کو سامنے رکھا ہے۔ جیسا کہ شمیم حنفی نے بھی لکھا ہے۔

"نشتر کے مصنف حسن شاہ نے یہ کتاب سوانحی طور پر ۱۷۹۰ء میں ہندوستانی فارسی میں لکھی تھی۔ اس کا اردو ترجمہ اصل کتاب کی

تصنیف کے سو برس بعد شائع ہوا (مترجم سجاد حسین کسمنڈوی) اور
اردو ترجمے کی اشاعت کے بھی مزید سو برس بعد قرۃ العین نے اسی
قصے کو انگریزی میں منتقل کیا۔"

حسن شاہ کا فارسی میں لکھا ہوا قصہ عام طور پر دستیاب نہیں ہوتا قصہ حسن شاہ نے لکھا ہے یہ بھی ہم کو سب سے پہلے سجاد حسین انجم ہی کے ذریعہ سے معلوم ہوتا ہے "نشتر" کا ایک نسخہ میرے پاس بھی موجود ہے۔ جس کے سرورق پر لکھا ہوا ہے۔

"نشتر۔۔۔ جس کو ایک نہایت سچے فارسی زبان کے قصے سے بہت پر
اثر فصیح اردو میں منشی سجاد حسین صاحب کسمنڈوی تخلص بہ انجم،
ملازم سرکار آصفیہ حضور نظام دکن نے ترجمہ کیا۔"

اس کے بعد "پیشکش" میں "حقیر ترجمہ" اکبر الدین خان صاحب اول تعلقدار ریاست حضور نظام دکن کے نام معنون کیا گیا ہے۔ اس کے بعد "التماس مترجم" میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے بھی صاف محسوس ہوتا ہے کہ اصل قصہ ممکن ہے انھوں نے سید حسن شاہ سے لیا ہو۔ لیکن اس میں کئی اشارے ایسے ملتے ہیں جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس "سچے قصے" کو سجاد حسین نے ناول کا روپ دیا ہے۔ اسی وجہ سے میں نے بھی اسے "طبع زاد" تخلیق لکھا ہے۔ قرۃ العین حیدر اسی بنا پر لکھتی ہیں۔

"نشتر، جسے اردو ناول کے ایک مورخ نے مترجم کی طبع زاد تخلیق
بتایا ہے۔"

شاید انھوں نے میری ہی جانب اشارہ کیا ہے۔ کیونکہ وہ راقم کو "اردو ناول کا مورخ" لکھتی ہیں۔ اس کو "طبع زاد" تخلیق کہنے کی کئی وجوہات ہیں۔ سب سے پہلی وجہ تو یہی ہے کہ حسن شاہ نے اگر کوئی قصہ لکھا بھی تھا تو وہ سوانحی تھا اور "سچا واقعہ" تھا۔ اس کی حیثیت تاریخی تھی "افسانوی" نہیں تھی۔ شکسپیر نے اپنے کئی ڈرامے تاریخی واقعات پر لکھے ہیں۔ "تاریخی واقعہ" کو ڈرامائی شکل دینے کی وجہ سے ہم اس کو اس ڈراما کا خالق کہتے ہیں۔ اور اس کی تخلیق کو "طبع زاد" کہتے ہیں۔ جو واقعہ اس نے پلوٹارک یا ہالن شڈ یا کسی اور مورخ سے اخذ کیا ہے اس کے بارے میں یہ کسی نے نہیں لکھا ہے کہ یہ ڈراما کسی مورخ کا لکھا ہوا ہے۔ اگر ہم انجم کے لکھے ہوئے "ناول" کو حسن شاہ سے منسوب کریں گے تو یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ ہم شکسپیر کے لکھے ہوئے ڈرامے کو پلوٹارک یا ہالن شڈ سے منسوب کریں۔ یہ "سچا واقعہ" تھا۔ اس کی صراحت نہ صرف سرورق پر ہوتی ہے بلکہ "التماس مترجم" کے طور پر سجاد حسین انجم نے اس بات کو یوں دہرایا ہے:

"ایک فارسی قصے کا ترجمہ ہدیہ ناظرین ہے۔ اس کتاب کے تفصیلی

حالات کے واسطے ایک مستقل دیباچہ درکار تھا۔ مگر نہ بالفعل لکھ
سکتا ہوں اور نہ امید ہے کہ اس کے ملاحظہ کی تکلیف گوارا کی جائے گی
.... مختصر یہ کہ اصل کتاب سیدھی سادھی فارسی، ہندی آمیز زبان
میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سال تصنیف ۱۲۰۵ھ اور کتابت
۱۲۱۷ھ شریف مصنف نے اپنے عشق و محبت کا واقعہ نہایت سادہ
الفاظ و عبارت میں لکھا ہے۔ تصنع غالباً بہت ہی کم اور سچا واقعہ ہے
۔

اس سچے واقعہ کو انھوں نے ناول کا جس طرح روپ دیا ہے اس کے بارے میں دیباچہ
میں لکھتے ہیں۔

"البتہ جن حضرات نے اصل کتاب دیکھی ہے۔ وہ اس ترجمہ کو بھی
ملاحظہ فرمائیں گے تو میری جگر کاوی اور خونبانہ دل کی رنگ آمیز
یوں کی داد دیتے ہی بن پڑے گی ..." (التماس مترجم۔ نشتر ص ۴)

اس کے علاوہ وہ اپنی جگر کاوی اور خونبانہ دل کی رنگ آمیزیوں کا مقابلہ اس وقت جو
ل لکھے جا رہے تھے ان سے کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں

"آج فسانہ نگاری اور ناول نویسی کی معجز نما ترقی انشاء پردازان وقت
کی عالی دماغی اور روشن خیالی کی بدولت بہت اونچے مقام پر ہے۔
جہاں تک میرا ادراک ٹھوکر پر ٹھوکر کھا کر بھی نہیں پہنچ سکتا۔ نتیجہ
یہ نکلا کہ اگر ان کا کمال اعلیٰ درجہ پر ہے تو میری بے کمالی بھی اپنی
شان تنزل میں اکیلی نظر آئے گی۔" (التماس مترجم۔ نشتر۔ ص ۴)

اس بیان سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اس زمانے میں اردو میں کئی ناول لکھے جا چکے
تھے اور ان ناولوں کا مطالعہ انجم نے کیا بھی تھا۔ اسی لئے انہوں نے بڑے انکسار کے ساتھ
دسروں کے "کمال" اور اپنی "بے کمالی" کا ذکر کیا ہے۔ اگر یہ قصہ ابتدا ہی میں یعنی حسن شاہ ہی
نے ناول کی شکل میں لکھا ہوتا تو یہاں ان تمام باتوں کا ذکر انجم قطعی نہ کرتے۔ وہ شخص جو اپنے
پ کو "مترجم" کہہ رہا ہے۔ وہ کیوں حسن شاہ کی ناول نگاری کا اعتراف نہ کرتا۔ انجم کا یہ انکسار ہی
تاتا ہے کہ انھوں نے ہی اس سچے قصے کو ناول کی شکل دی ہے۔

"نشتر" کے بارے میں یہ احساس اکثر ناقدین کو رہا ہے کہ اردو کا یہ اہم ناول ہے اور
طبع زاد" ہے۔ شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" میں ۱۹۴۵ء میں
س ناول کی اہمیت کو یوں ظاہر کیا ہے:

"سجاد حسین کسمنڈوی نے اس کا اردو میں ترجمہ کیا۔ معلوم نہیں

اصل فارسی کتاب کہیں باقی بھی ہے یا نہیں ۔ لیکن اردو ترجمہ چند
بہترین ناولوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہے اور اس صنف کے
بہترین مغربی ناولوں کے مقابل پیش کیا جاسکتا ہے ۰۰۰۰۰
تفصیلات ایک ایسی زندگی سے پردہ اٹھاتے ہیں جو اگر یہ ناول نہ لکھا
جاتا تو شاید ہمیشہ فراموش اور نامعلوم رہتی ۔ انگریزی قبضہ کے
ابتدائی زمانے میں شریف انگریزوں کی نوکر ڈیرہ دار ۰۰۰۰ طوائفوں
دونوں طبقوں کا ادبی ذوق حافظ کی غزلوں کا زندگی پر اثر ، اور کوئی
کتاب اس زمانے کی ، زندگی کے اس پہلو پر روشنی نہیں ڈالتی اور
اس پس منظر سے خانم جان کے پوشیدہ اور والہانہ عشق کا قصہ ابھرتا
ہے ۔ " (ترقی پسند ادب عزیز احمد ۱۸۲ ")

عزیز احمد کے بعد مبارز الدین رفعت اور اختر انصاری نے اس ناول کے بارے میں
تفصیل سے لکھا ہے ۔ اختر انصاری نے اس ناول کے بارے میں اہم تنقیدی مضمون لکھا ہے ۔ اختر
انصاری نے " اردو ناول کا آغاز اور ابتدائی نشوونما " کے عنوان سے ایک مضمون ۱۹۵۰ء میں لکھا
تھا جو ان کی کتاب " مطالعہ و تنقید " میں شامل ہے ۔ انھوں نے اردو ناول کے ارتقائی سفر میں اس
ناول کو " ایک اہم سنگ میل " قرار دیا ہے ۔ اس ناول کو وہ مقام حاصل نہیں جس کا وہ مستحق تھا
اس ناول کو نظر انداز کرنے کی وجہ شاید اس کا اختصار ہے ۔ دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے " یہ
طبع زاد تصنیف نہیں محض ترجمہ ہے " مگر اس کے فوراً بعد ہی وہ کہتے ہیں " مگر سوال یہ ہے کہ یہ
درحقیقت ترجمہ ہے ۔ " پھر وہ لکھتے ہیں کہ اس طبع زاد تصنیف کو منشی سجاد حسین نے " براہ
راست " اپنے ذہن و قلم سے منسوب کرنا مناسب نہ خیال کیا ہو اور بات کو نباہنے کے لئے یہ ظاہر
کرنا ضروری کہا کہ یہ کوئی طبع زاد تصنیف نہیں بلکہ محض ایک ترجمہ ہے ۔ " ان کا خیال ہے کہ
اس زمانے کی اخلاقی قدروں کے پیش نظر سجاد حسین نے " عشق بازی " کام جوئی اور چوما چاٹی کی اس
بے محابا داستان کو ایک طبع زاد تخلیق کے طور پر پیش کرنا ۰۰۰۰ اپنی بزرگی اور متانت کے منافی
خیال کیا ہو ۔ " اختر انصاری اس بات کو عین ممکن اس لئے سمجھتے ہیں کہ دنیائے ادب میں ایسی
مثالیں ملتی ہیں ۔ جیسے J.J Mories نے اپنے مشہور انگریزی ناول " حاجی بابا آف اصفہان "
کو اپنے ایرانی دوست کے خود نوشت سوانح حیات کا انگریزی ترجمہ کہہ کر پیش کیا ۔ " اور پھر اس
" فارسی مسودے کے حصول کے سلسلے میں لمبا چوڑا من گھڑت قصہ بھی بیان کیا ۔ " اس کے بعد
انھوں نے " ناول کے پلاٹ کی نوعیت ، قصے کے ارتقاء ، واقعات کے اتار چڑھاؤ ، کی بنا پر اسے
ناول ثابت کیا ہے ۔ اور منشی سجاد حسین کے اس بیان کو مسترد کیا ہے کہ یہ " سچا واقعہ " ہے ۔ ا
کے کہنے کے مطابق یہ واقعہ نہیں " افسانہ " ہے ۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اس قصے کی اندرو

شہادتیں اس بات کی گواہی دیتی ہیں کہ یہ "سچا واقعہ" نہیں "ناول" ہے۔ اس ناول کا "پٹرن اور ڈیزائن" بھی سجاد حسین کے "خلاقانہ ذہن" اور "تخلیقی عمل" کی نشاندہی کرتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کے لحاظ سے بھی اس کو ترجمے کی قید سے آزاد کر کے تخلیق کا درجہ دیتے ہیں۔

مبارز الدین رفعت نے بھی ایک مضمون "اردو کا ایک اچھوتا ناول نشتر" کے عنوان سے لکھا ہے۔ یہ مضمون پہلے "نقوش" کے کسی شمارے میں چھپا تھا۔ جو مجھے دستیاب نہیں ہوا۔ البتہ "حیدرآباد کے ادیب" حصہ دوم مرتبہ ڈاکٹر زینت ساجدہ میں "نقوش" کے حوالے سے شامل کتاب کیا گیا ہے۔ جس میں ان کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ طبع زاد ناول ہے۔ وہ لکھتے ہیں

"داستان کا ڈھانچہ تو منشی صاحب نے سید حسن شاہ سے لیا ہے۔ لیکن اس کو دلکش انداز میں ڈھال کر بیان کیا ہے۔"

ان تمام دلائل کی روشنی میں راقم الحروف نے اس ناول کے بارے میں مزید تحقیق کی۔ مختلف بیرونی شہادتوں سے بھی یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ "نشتر" سجاد حسین انجم کسمنڈوی کی تخلیق ہے۔ کیونکہ انھوں نے خود اپنی ایک دوسری کتاب "حیات شیخ چلی" میں لکھا ہے

"ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں۔"

سجاد حسین کا یہ لکھنا کہ "یہ ناول ان کا لکھا ہے۔ اس ناول کے طبع زاد ہونے کا اتنا مستحکم ثبوت ہے کہ مزید کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہ جاتی۔ اگر انہوں نے یہ قصہ کہیں سے اخذ بھی کیا ہے تو بھی اس کے طبع زاد ہونے میں کوئی کلام نہیں۔ کیونکہ اس قصے کو ناول کا رنگ روپ انھیں نے دیا ہے۔ اس ناول کی سرخروئی ان کی "جگر کاوی اور خونبانہ دل کی رنگ آمیزیوں" کا نتیجہ ہے۔

اس کے علاوہ ان کی ایک اور کتاب "کائنات" میں جو حالات بیان ہوئے ہیں۔ اس میں اور "نشتر" میں ایسی مماثلتیں ملتی ہیں جس سے نہ صرف اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ "نشتر" طبع زاد ناول ہے بلکہ یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ یہ بڑی حد تک سجاد حسین کی زندگی پر استوار ہوا ہے۔ "کائنات" میں بھی انھوں نے عمومیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور تمثیلی طور پر یہ بتایا ہے کہ ہر انسان دنیا میں بچپن، جوانی اور بڑھاپے کی منزلوں سے گزرتا ہے۔ اور زندگی میں مختلف حالات سے دوچار ہوتا ہے۔ "کائنات" میں جو حالات پیش کئے گئے ہیں وہ بھی خود انھیں کے ہیں اس بات کی تصدیق ان کی زندگی کے حقیقی حالات اور "کائنات" میں جو زندگی پیش کی گئی ہے۔ ان دونوں کی مطابقت سے ثابت ہے۔ "پیدائش" کے عنوان سے انھوں نے لکھا ہے:

"۱۴/ رمضان ۱۲۷۴ھ کو قریب صبح صادق
ہم بڑے جیل خانے میں آئے ہیں۔"

ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے مبشر علی صدیقی کے دریافت کرنے پر سجاد حسین کے جو

الات بیان کئے ہیں اس میں ان کی عمر کے متعلق بتایا گیا ہے،

"منشی سجاد حسین انجم ۱۹۰۲ء یا ۱۹۰۳ء میں ۔۔۔ انتقال
کر گئے ۔ پینتالیس چھیالیس کے قریب عمر پائی ۔"
(آج کل ۱۵ جون ۱۹۴۹ء)

اس طرح انجم کی پیدائش ۱۸۵۶ء قرار پاتی ہے ۔ جو ۱۲۷۲ھ کے مطابق ہوتی ہے ۔ اسی طرح ایک اور جگہ وہ "کائنات" میں لکھتے ہیں۔

"پانچ وقت کی حاضری اپنے او پر فرض کر لی ۔ جو ایک خاص دربار میں ہوتی تھی ۔"

بالکل یہی بات ڈاکٹر عبدالستار صدیقی نے بھی بتائی ہے۔

"صورت یا وضع قطع سے مذہبیت نہ ظاہر ہوتی تھی ۔ مگر تھے مذہبی آدمی
نماز روزے کے بہت سختی سے پابند تھے ۔"

"کائنات" میں بھی انھوں نے اپنی وضع قطع کے بارے میں جو لکھا ہے ۔ اس سے ڈاکٹر صدیقی کی بات کی مزید تصدیق ہوتی ہے ۔ اس کتاب میں اس کا مرکزی کردار اپنے متعلق لکھتا ہے:

"بائیں یہ میرا ہی سایہ ہے ۔ واللہ کتنا ہے ۔ ٹوپی کی کج پرچھائیں میں
خود مجھ سے واد طلب ہے ۔۔۔ لباس میں ایک نئی تراش نکالی ہے ۔"

"نشتر" کا ہیرو حسن شاہ بھی "خوش رو" ہے اور نماز روزے کا پابند ہے ۔ لیکن "کائنات" میں انجم نے اپنے شباب کے بارے میں راست طور پر کچھ کہنے سے دانستہ گریز کیا ہے ۔ حالانکہ پیدائش، بچپن اور زندگی کی دوسری تفصیلات ملتی ہیں ۔ لیکن جوانی کے تعلق سے کہتے ہیں ۔ "یہ بناؤ ہم نے خوب بگڑنے کے لئے کیا ہے ۔" کبھی یہ کہتے ہوئے کترا کے نکل جاتے ہیں کہ "اگر میں اپنی بے کاریاں اور دیوانگیاں لکھنے بیٹھوں تو یہ کتاب ختم ہی نہ ہو ۔" لیکن ان "بے کاریوں" اور "دیوانگیوں" کی تفصیل بیان کئے بغیر بھی نہیں رہا جاتا ۔ اس لئے ایک رسیا آشفتہ مزاج دوست کے پردے میں وہ سب کچھ بیان کر دیا ہے جو ان پر بیتی تھی ۔

"قسمیں کھاتے تھے کہ برسوں میں نے حسینوں کی پرستش کی ہے
۰۰۰۰ آدھی رات ادھر آدھی رات ادھر اور میں ہوں کہ کسی کوٹھے
کے نیچے پہرہ دے رہا ہوں ۰۰۰۰ ذری ان کی آنکھ پھری کلیجہ مسوس
لیا ۔ ذرا انھوں نے مسکرا دیا اور میں نے سجدہ کیا ۰۰۰ انھوں ۔
آدھی بات پوچھ لی ۰۰۰۰ میں نے اپنے کو طور پر سمجھا ۰۰۰۰ انھوں ۔
خط کا جواب لکھا اور میں نے وحی آسمانی خیال کی ۔ انہوں نے کا
مسوس کر سسکی لی اور میں تڑاق سے گر پڑا ۰۰۰۰ وہ شکوہ کرنے

نہ پائے تھے میں نے غلاف کعبہ تھام لیا۔۔۔۔۔ وہ خلوت میں ملے اور
میں سامنے بٹھا رو دیا گیا۔۔۔۔ وہ روٹھ کے اٹھے اور میں غش میں گرا
"(کائنات)"

اس اجمال کی تفصیل "نشتر" ہے۔ جنھوں نے "نشتر" کا مطالعہ ہے۔ وہ صاف طور پر محسوس کر لیں گے کہ کس طرح سے انہی باتوں کو افسانوی رنگ و آہنگ میں سمو دیا گیا ہے۔ حسن شاہ اور خانم کی والہانہ محبت میں بھی یہی تیزی اور تندی شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات بھی قابل توجہ ہے۔ ڈاکٹر عبدالستار صدیقی کے بیان کے مطابق

"مرزایانہ بسر کرتے اور مالی مشکلات کا سامنا رہا کرتا۔"

(ماہنامہ "آج کل" ۱۵۔ جون ۱۹۴۵)

"نشتر" میں بھی حسن شاہ اور خانم کے درمیان سب سے بڑی رکاوٹ حسن شاہ کی مالی مجبوریاں ہوتی ہیں۔ بلکہ اس پوری مڈبھیڑی کا تاثر اسی مجبوری کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے۔ حسن شاہ منگ نامی انگریز کے ہاں ملازم ہے اور خانم چونکہ منگ صاحب کی منظور نظر ہے۔ اس لئے حسن شاہ اور خانم دونوں ایک دوسرے سے شدید طور پر محبت کرنے کے باوجود اپنی محبت کو اپنے سینوں میں چھپائے ہیں۔ ادھر خانم کے سرپرست بھی ایک قلاش آدمی کی طرف زیادہ توجہ کرنا کب پسند کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ نکاح کے بعد بھی یہ محبت کے مارے اپنے جائز تعلقات پر بھی پردہ ڈالے رہتے ہیں۔ بعد میں بھی جب خانم دوسری جگہ چلی جاتی ہے تب بھی حسن شاہ اپنی انہی مجبوریوں کی بنا پر اس سے نہیں مل سکتا۔ حالانکہ جدائی کا صدمہ خانم کے لئے جان لیوا ثابت ہوتا ہے۔ وہ اس صدمے سے تڑپتی ہے اور حسن شاہ کو صرف ایک بار آجانے کے لئے بڑا پر اثر خط لکھتی ہے۔

"اے کاش کچھ بھی ہو مگر تم آجاتے تو میں از سر نو زندہ ہو جاتی۔ اب مجھے کوئی تمنا نہیں۔ کوئی آرزو نہیں، بجز اس کے کہ خداوند عالم اپنے حبیب پاک کے تصدق میں، ایک دفعہ تمہاری صورت دکھادے اور خاتمہ بخیر کرے۔ میں تمہیں اپنے سر کی قسم دیتی ہوں کہ میرا یہ حال معلوم ہونے سے ہرگز رنج نہ کرنا۔ ہاں جہاں تک ممکن ہو جلد آنے کی کوشش کرنا۔ ایک ایک لحظہ مجھے سال باسال سے زاید ہے۔۔۔۔ میرے پیارے سب باتوں کو جانے دو۔ بیمار کی عیادت کرنا مسنون ہے اس کا لحاظ کرو اور چلے آؤ۔"

اس طرح "نشتر" اور ان کی دوسری کتاب "کائنات" اور ان کی حقیقی زندگی میں جو اندرونی ربط ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھیں اگر کوئی "سچا قصہ" کہیں سے ملا بھی تھا تو وہ خود

ان کی زندگی سے اتنا مطابق تھا کہ اس کو انھوں نے ناول کی صورت میں ڈھال دیا ۔ یہ بات قرۃ العین حیدر سے بہتر اور کون جان سکتا ہے کہ زندگی کے سچ اور حقیقی واقعات کو ناول نگار اور افسانہ نگار کس طرح اپنی فنکاری کے لئے خام مواد کی طرح استعمال کرتے ہیں ۔ انھوں نے دوسروں کی کہی ہوئی باتوں پر یقین کر کے یہ سمجھ لیا ہے کہ حسن شاہ کے فارسی قصے میں اور "نشتر" میں "سر مو انحراف" نہیں ہوا ہے ۔ اس کتاب کی "پس اشاعت" میں ایک نوٹ تحریر کیا ہے ۔ جس میں وہ لکھتی ہیں ۔

> "ناول کا فارسی مسودہ پٹنے کے ایک خانگی ذخیرے میں موجود ہے ۔ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کے پروفیسر اقتدار عالم خان نے فارسی مسودے اور سجاد حسین کسمنڈوی کے ترجمے کا تقابلی مطالعہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اردو ترجمے میں فارسی اصل سے سر مو انحراف نہیں کیا گیا ۔" (سوغات (۳) ستمبر ۱۹۹۲ء)

"سر مو انحراف" والی بات کس قدر غلط ہے ۔ اس کا اندازہ صرف اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس میں جیسیوں اردو اشعار ایسے شعراء کے ہیں ۔ جو اس کتاب کی تصنیف کے وقت صفحہ ہستی پر موجود نہیں تھے ۔ اس میں غالب ہی کے نہیں، امیر مینائی اور ریاض خیر آبادی کے اشعار ہیں ۔ جو تصنیف کے پچاس ساٹھ سال بعد پیدا ہوئے ۔ یہ تمام شواہد ایسے ہیں ۔ جس سے ثابت ہوتا ہے کہ "نشتر" طبع زاد ناول ہے ۔ اور بہت بعد کی تصنیف ہے ۔ اس لئے اسے قطعی طور پر ہندوستان کا پہلا ناول نہیں کیا جا سکتا ۔ یہ "ناول" حسن شاہ کا لکھا ہوا نہیں ہے بلکہ سجاد حسین کسمنڈوی کا لکھا ہوا ہے ۔ کیونکہ انھوں نے جیسا کہ خود لکھا ہے

> "ایک ناول لکھ ڈالا جس کو نشتر کہتے ہیں ۔"

جب تک سجاد حسین انجم کسمنڈوی کے اس دعوے کو غلط ثابت نہیں کیا جاتا ۔ اس وقت تک یہ دعویٰ کوئی معنی نہیں رکھتا کہ "نشتر" حسن شاہ لکھا کا ہوا ہے ۔۔۔ اور ہندوستان پہلا ناول ہے ۔

عظیم الشان صدیقی

نشتر۔۔۔ ترجمہ یا طبع زاد

سجاد حسین کسمنڈوی کا منثور و منظوم قصہ نشتر (۱۳۱۱ھ مطابق ۱۸۹۴ء) اپنے آغاز سے ہی متنازعہ فیہ رہا ہے لیکن اس تنازعہ کا سبب خارجی شواہد نہیں ہیں بلکہ مصنف کے متضاد بیانات اور داخلی شہادتیں ہیں جس نے اس قصہ اور اس کے مصنف کے بارے میں شکوک و شبہات پیدا کر دیے ہیں۔ بعض ناقدین کا خیال ہے کہ نشتر سجاد حسین کا طبع زاد ناول ہے جسے بعض مصلحتوں اور فنی ضرورتوں کی وجہ سے فرضی نام سے منسوب کر دیا ہے لیکن بعض حضرات کی رائے ہے کہ یہ سید حسن شاہ کے فارسی "افسانہ رنگین" (۱۲۰۵ھ مطابق ۱۷۹۰ء) کا ترجمہ ہے اس لئے یہ ہندوستان کا پہلا ناول ہے لیکن داخلی شہادتوں کی موجودگی میں یہ دونوں آرا انتہا پسندانہ معلوم ہوتی ہیں۔ جن کی روشنی میں نشتر کو نہ تو محض ترجمہ کہا جا سکتا ہے اور نہ ہی سجاد حسین کا طبع زاد ناول۔ حالانکہ نشتر میں ایسے شواہد موجود ہیں جو اس کے ترجمہ یا طبع زاد ہونے پر دلالت کرتے ہیں نشتر کے سرورق پر ہی نہیں بلکہ التماس مترجم کے نام سے دیباچہ میں بھی سجاد حسین نے اسے ترجمہ اور خود کو مترجم لکھا ہے۔ دیباچہ کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

> "ایک فارسی قصے کا ترجمہ ہدیہ ناظرین ہے اس کتاب کے تفصیلی حالات کے واسطے ایک مستقل دیباچہ درکار تھا مگر نہ میں بالفعل لکھ سکتا ہوں اور نہ امید ہے کہ اوسکے ملاحظے کی تکلیف گوارا کی جائے گی .... مختصر یہ ہے کہ اصل کتاب سیدھی سادی درسی ہندی آمیز زبان میں قلمی میرے پاس موجود ہے۔ سن تصنیف ۱۲۵۰ھ (۱۷۹۰ء) اور تاریخ کتاب ۱۱۶۷ہجری (۱۷۵۳ء) (کذا) ہے تریف مصنف نے اپنے عشق و محبت کا واقعہ نہایت سادہ الفاظ و عبارت میں لکھا ہے تکلف اور تصنع غالباً بہت کم اور سچا واقعہ ہے" (نشتر۔ صفحہ ۲ قومی پریس۔ دہلی ۱۳۱۹ھ)

مذکورہ دیباچہ میں اگرچہ فارسی قصے اور اس کے مصنف کا نام درج نہیں ہے لیکن قصہ کے آغاز میں "مصنف کے خاندانی حالات" اور "مصنف کا نانہالی سلسلہ اور ملازمت کا قصہ" کے عنوان سے جو عبارت نشتر میں شامل ہے اس میں مصنف کا نام سید محمد حسن شاہ، مختصر حالات

زندگی اور شجرہ موجود ہے۔ البتہ فارسی قصہ کا نام کتاب کے اختتام پر "خاتمہ" کے عنوان کے تحت اس طرح درج ہے۔ اقتباس

" حرفے چند از بدو طفولیت لغایت سن یک ہزار و صد و نہ ہجری از خاطر پر درد تحریر آورد نظر بر عبارت مسجع و مقفی مکرر چنانچہ نظیرے گوید۔
از عتاب و لطف ینالند مشتاقان حق ... بلبلاں را بانوا کار است بہ مضمون چہ کار
موسوم شد بہ " افسانہ رنگین " چنانچہ کہ ایں قطعہ بہ تعمیہ و تاریخ سال اختتام ایں حکایت بدرد بتحریر درآورد۔ قطعہ۔
حسن چوں کرد افسانہ راختم ... زہاتف خواست سال آں زمانہ
برسم تعمیہ دے ازسر تفکر ... بگفتاشد عجب رنگیں فسانہ
(نشتر۔ صفحہ ۱۶۰۔ ۱۵۹)

مذکورہ عبارت اور قطعہ تاریخ کے علاوہ سجاد حسین نے قصہ کے مصنف، کردار اور واقعات پر تنقید و تبصرہ کرتے ہوئے حاشیہ میں بہ سہو جگہ خود کو مترجم لکھا ہے۔ یہ وہ شواہد ہیں جو نشتر کے ترجمہ ہونے پر دلالت کرتے ہیں لیکن حاشیوں کی بھی کثرت اور اس کے مندرجات نیز لفظ مترجم کی کثرت تکرار نشتر کے ترجمہ ہونے کی حیثیت اور صحت کو مشکوک اور مشتبہ بھی بنا دیتی ہیں۔ ثبوت کے طور پر حاشیہ کے مندرجہ ذیل اقتباسات ملاحظہ کیجئے۔
(۱) حاشیہ صفحہ (۸) "مصنف کا اصل فقرہ (لیکن متن میں جس فقرے پر نشان بنا ہوا ہے وہ یہ ہے) "۔ چمپئی رنگ اوسکا اور جوبن گدرایا ہوا۔ میری آنکھ چار ہوئی کہ تیر عشق سینہ کے پار ہوا "
(کیا یہ نثر اٹھارہویں صدی کی ہو سکتی ہے)
(۲) حاشیہ صفحہ (۱۰) "یہاں پر بہت سے شعر کسی پرانی مثنوی کے لکھے ہیں جس میں کا ایک یہ ہے۔

نپٹ گر یہ کتاں چھوڑ اوسکے درکو .... بنا چاری چلا میں اپنے گھر کو
اوس وقت کے اردو شاعر وہی ہوں گے جن کا ذکر پروفیسر آزاد نے آب حیات کے دور اول میں لکھا ہے۔ میں نے یہ سب شعر چھوڑ دیئے ہیں۔ مترجم۔"
(۳) حاشیہ صفحہ (۱۹) "اس طرح بہت سے شعر حضرت نے پڑھے جس کے تین حصے پانچ صفحوں پر ہیں۔ ایک عام عاشقانہ انداز کے، دوسرے حسینوں کی تعریف میں، تیسرے حسب حال، میں نے وہ سب چھوڑ دیئے ہیں۔ مترجم" (لیکن نشتر میں چوتھے حصہ کے بھی صرف چار فارسی اشعار موجود ہیں)

(۴) حاشیہ صفحہ (۲۴) "اسی طرح سیکڑوں شعر پڑھے ہیں۔ مترجم" (لیکن متن میں صرف چار فارسی شعر ہی ہیں۔ باقی اشعار چھوڑ دیئے ہیں)

(۵) حاشیہ صفحہ (۴۳) "تین صفحے شعروں سے سیاہ ہیں۔ مترجم" (لیکن متن میں مندرجہ ذیل صرف ایک ہی شعر درج ہے وہ بھی انیسویں صدی کے کسی اردو شاعر کا معلوم ہوتا ہے۔ ان تین صفحوں کے اشعار کو بھی متن سے خارج کر دیا گیا ہے)

" رات ساری مری دونوں کی تسلی میں کٹی ... ہاتھ دل پر سے اوٹھایا تو جگر پر رکھا "

(۶) حاشیہ صفحہ (۹۲) "یہاں پر ایک پرانی مثنوی کے بہت سے شعر بھی لکھے ہیں جو بے مزہ ہونے کے علاوہ کسی قدر فحش بھی ہیں۔ میں نے سب چھوڑ دیئے ہیں۔ انداز بیان کو میں نے بہت سنبھالا ہے ورنہ مصنف نے تو اس زمانے کی تہذیب کا کچھ خیال ہی نہ کیا تھا۔ مترجم۔"

(۷) حاشیہ صفحہ (۱۰۶) "جس جس عبارت پر خط کھنچا ہوا ہے عمداً اصل لکھ دی گئی ہے۔ بہت سی مہمل باتیں چھوڑ دی ہیں۔ مترجم۔" (متن میں کسی بھی عبارت پر خط کھینچا ہوا نہیں ہے)

یہاں صرف چند حاشیوں کے اقتباسات نقل کئے گئے ہیں جن سے بخوبی یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اصل فارسی قصہ عام سطحی مذاق کا عاشقانہ قصہ تھا جس میں نہ صرف بہت سی فحش اور مہمل باتیں بھی شامل تھیں بلکہ انداز بیاں بھی فحش تھا اور اشعار کثرت سے موجود تھے (جسے داستان اور مثنوی کے امتزاج کا نتیجہ کہا جاسکتا ہے) لیکن سجاد حسین نے نہ صرف فحش، مہمل باتوں اور اشعار کی بڑی تعداد کو قصہ سے خارج کر دیا ہے بلکہ انداز بیان بھی تبدیل کر دیا ہے۔ ان شواہد کی موجودگی میں نشتر کو افسانہ رنگین کا محض ترجمہ کہنا اور اسے عین مطابق بتانا نیز اسے اصل فارسی قصہ کا مترادف قرار دیتے ہوئے اسے ہندوستان کا پہلا ناول تسلیم کرنا نہ صرف ادبی دیانت داری کے منافی ہے بلکہ تحقیق کے نقطہ نظر سے بھی غلط ہے۔ جبکہ نشتر میں مزید ایسی داخلی شہادتیں اور عصری اثرات بھی موجود ہیں جو اس کے ترجمہ ہونے کی حیثیت کو مشکوک و مشتبہ بنا دیتے ہیں۔

ترجمہ کے سلسلہ میں عام روایت یہ رہی ہے کہ مترجم کتاب کے سرورق اور دیباچہ میں اس کا اظہار کر دیتا ہے لیکن نشتر میں عام روایت کے برخلاف سرورق اور دیباچہ کے علاوہ باسٹھ جگہ حاشیہ میں اور بارہ (۱۲) بارہ جگہ متن میں سجاد حسین نے خود کو مترجم اور پانچ جگہ اسے ترجمہ لکھا ہے۔ نشتر میں لفظ مترجم کی اس کثرت تکرار اور حاشیوں میں واقعات و کردار اور مصنف پر تنقید و تبصرے کا آخر سبب کیا ہے۔ وہ کیوں بار بار قارئین کو یہ یقین دلانا چاہتے ہیں کہ وہ اس قصہ کے مصنف نہیں ہے بلکہ محض مترجم ہیں۔ کیا اس کا سبب کوئی نفسیاتی گرہ اور احساس کمتری ہے یا پھر کوئی مصلحت یا پھر وہ لفظ ترجمہ اور مترجم کو ٹیکنک کے طور پر استعمال کرنا چاہتے ہیں اردو میں فرضی ناموں سے لکھنے کی روایت کوئی نئی نہیں ہے خصوصاً انیسویں صدی کے اواخر میں

بلکہ عاشقانہ قصوں کے مصنفین کو مشکوک نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا۔ نشتر میں بھی ایسے شواہد موجود ہیں جو ان شبہات اور قرائن کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ مثال کے طور پر دیباچہ کی یہ عبارت ملاحظہ کیجئے۔ اقتباس

"حاشا مجھے زبان دانی اور نثاری کا ذرا بھی دعویٰ نہیں ہے میری بے کمالی پر میری گمنامی ایک صاف دلیل ہے جس سے مجھے اتنا اطمینان ضرور ہوگا کہ نارسائی اور عدم توجہی میرے آڑے آئے گی اور خاک میں ملی ہوئی ہستی کو کسی کا دامن ناز کیوں برباد کرنے لگا یعنی میرا عیب کوئی کاہے کو شمار کرنے بیٹھے گا اور کسی کو کیا پڑی ہے کہ مٹے ہوئے کو اور مٹانے پر آمادہ ہو جائے۔" (نشتر۔ صفحہ ۴)

نشتر اگر ترجمہ ہوتا تو سجاد حسین کو اس عجز و انکسار کی ضرورت کیوں پیش آتی اس طرح کی معذرت کوئی مصنف ہی پیش کر سکتا ہے۔ لیکن مترجم کا یہ پردہ دراصل ان کی مجبوری ہے۔ سجاد حسین ریاست حیدرآباد کے شہر گلبرگہ میں سرکاری ملازم تھے اور اس حقیقت سے واقف تھے کہ ریاست کے جاگیردارانہ ماحول میں عاشقانہ قصوں کو پسند تو کیا جاتا ہے لیکن معاملات حسن و عشق جذبات و خدمات کا براہ راست اور بے ساختہ اظہار ریاست کے کسی ملازم کے اعتبار و اعتماد اور کردار کو مشکوک و مشتبہ ضرور بنا سکتا ہے ایسی صورت میں مصنف کی حیثیت سے خود کو چھپانا اور مترجم کا پردہ ڈالنا نہ صرف مصلحت کے عین مطابق ہو سکتا تھا بلکہ قارئین کی دلچسپی کو ابھارنے میں بھی اس سے مدد لی جا سکتی تھی اور قصہ میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے انھیں جس آپ بیتی کی ٹیکنک کی ضرورت تھی اس کا وہ ایک مترجم کی حیثیت سے زیادہ کھل کر استعمال کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ حاشیوں میں بار بار خود کو نہ صرف مترجم لکھتے ہیں بلکہ واقعات و کردار اور مصنف کو بھی طنز و تنقید کا نشانہ بناتے ہیں تاکہ قارئین اسے حقیقی و سچا قصہ تصور کر سکیں۔ اور سجاد حسین اس ٹیکنک میں کامیاب نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اس قصہ کو اگرچہ سید حسن شاہ کے عشق و محبت کا سچا واقعہ بنا کر پیش کیا ہے لیکن قصہ کے واقعات و کردار پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ یہ قصہ کسی فرد واحد کی آپ بیتی یا انفرادی تجربہ نہیں ہے بلکہ یہ بھی دیگر عام رومانی اور عاشقانہ قصوں کی طرح عمومی تجربے اور فرضی واقعات و کردار پر مبنی ہے۔

جاگیردارانہ سماج کی اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ ڈیرہ دار طوائفیں ملازمت تو عیاش جاگیرداروں کی اختیار کرتی تھیں لیکن مادی مفادات اور فطری جذبات کی تسکین کے لئے وہ رشتہ الفت ریاست کے ملازمین سے بھی استوار رکھتی تھیں لیکن اس رشتہ کو اس طرح پوشیدہ و خفیہ رکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ بباطن دوست بظاہر ایسے دشمن نظر آتے تھے کہ اس دائرہ توڑنے کی کوشش انھیں المیہ انجام تک پہنچا سکتی تھی۔ نشتر میں ان ہی عام واقعات اور عمومی تجر-

کو مسٹر منگ اور اس کے ملازم سید حسن شاہ نیز ڈیرہ دار طوائف خانم جان جیسے فرضی اور عام رومانی قصوں کے کرداروں کے ذریعہ پیش کیا ہے جو انھیں کی طرح کم سن، حسین اور مثالی بھی ہیں۔ نشتر میں مسٹر منگ ممبر کونسل کیمپ کے ملازم اور قصہ کے ہیرو سید حسن شاہ کی عمر پندرہ سولہ برس (صفحہ۔ ۵) اور ہیروئن خانم جان کی عمر تیرہ برس (صفحہ۔ ۸) ہے اور قصہ میں اس کم سن ہیرو سید حسن شاہ کو مسٹر منگ کے ایسے منشی، معتمد اور مشیر کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے جو نہ صرف گھریلو معاملات کی دیکھ بھال، کاروبار کی نگرانی، ساہوکاروں سے لین دین اور حساب کتاب میں ماہر نظر آتا ہے بلکہ وہ ایسا پختہ کار عاشق بھی ہے جو اپنے سے زیادہ عمر کی عورتوں ڈیرہ دار طوائفوں اور ان کے دلالوں سے ساز باز بھی رکھتا ہے۔ جسے نہ صرف فارسی کے سیکڑوں اشعار یاد ہیں بلکہ وہ ان کی اصلاح بھی کر سکتا ہے اور خود بھی فی البدیہہ شعر کہہ سکتا ہے۔ اسی طرح خانم جان کم سنی کے باوجود رقص و نغمہ، حیلہ بازی اور مکر و فریب میں ماہر نظر آتی ہے جس کا ادبی مذاق خاصا نکھرا ہوا اور جنسی شعور خاصا پختہ ہے۔ خانم جان کے خطوط سے اس کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ نشتر میں ایک کردار کم سن نامہ بر رحم اللہ کا بھی ہے جو اپنی کمسنی کے باوجود بزرگوں کی طرح سوال و جواب اور نصیحت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ نشتر کے کرداروں میں سن و سال اور فکر و عمل کا یہ تضاد انھیں نہ صرف غیر فطری بنادیتا ہے بلکہ قصہ، واقعات اور کرداروں کی صداقت کو بھی مجروح کر دیتا ہے ایسی صورت میں قصہ کے ہیرو اور آپ بیتی کے مصنف سید حسن شاہ کا وجود خود بخود مشکوک و مشتبہ ہو جاتا ہے لیکن عام رومانی قصے کی حیثیت سے آپ بیتی کی یہ ٹیکنک، تخلیقی واقعات و کردار گراں نہیں گزرتے ہیں اور نشتر کے طبع زاد ہونے کی حیثیت کو تقویت پہنچاتے ہیں۔

اس کے علاوہ نشتر میں حقیقت کا التباس پیدا کرنے کے لئے اگرچہ چند انگریز کردار پیش کئے گئے ہیں اور کانپور، لکھنو اور چنار گڑھ کا ذکر بھی آیا ہے لیکن قصہ میں ان کرداروں اور شہروں کی تہذیب و معاشرت کا کوئی واضح عکس ابھر کر سامنے نہیں آتا ہے البتہ یہاں ریاست حیدرآباد کے اس جاگیردارانہ ماحول اور تقاضوں کو ملحوظ رکھا گیا ہے جہاں سلطنت مغلیہ کے زوال اور برطانوی سامراج کے استحکام کے بعد دولت کی ایسی بارش ہو رہی تھی کہ ہر امیر و کبیر، تعلقہ دار اور جاگیردار کی محل سرا، ڈیوڑھی اور بالاخانے رات کو بقعہ نور بن جاتے تھے جہاں شعر و شاعری اور سرور و نشاط کی محفلیں صبح تک گرم رہتی تھیں اور برجستہ و برمحل عاشقانہ اشعار سنانے والے مصاحب قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ نشتر کا بھی ہر صفحہ نہ صرف اردو، فارسی عاشقانہ اشعار سے مزین ہے بلکہ اس میں عید، نوروز، جشن شادی اور سالگرہ کی ضرورتوں کا بھی خیال رکھا گیا ہے۔ ان موقعوں پر رقص و سرور، موسیقی و نغمہ کی محفلیں ہی منعقد نہ کی جاتی تھیں بلکہ عاشقانہ ڈرامے بھی اسٹیج کئے جاتے تھے جن میں یہ تمام لوازمات موجود ہوتے تھے اور جن کے ساتھ

حسین طوائفوں کے مجروں، حسن و عشق کی گھاتوں اور چھیڑ چھاڑ کا سلسلہ بھی جاری رہتا تھا۔ نشتر
میں بھی جشن اور اسٹیج کے یہ تمام لوازمات موجود ہیں۔
نشتر کا ایک پہلو اور بھی ہے جو دن کے کاروبار اور امراء کی ضرورت سے تعلق رکھتا ہے
ان محلوں اور ڈیوڑھیوں میں رات تو کسی۔ کسی طرح کٹ جاتی تھی لیکن پہاڑ سا دن گزارنے
کے لیے ایسے مشاغل کی ضرورت تھی جو کاروبار ریاست کے ساتھ سماجی عزت و وقار میں اضافہ
کر سکیں۔ درباروں کی اسی ضرورت نے شعر و ادب کی سرپرستی کو جنم دیا اور ان ادباء و شعراء کی
قدر و منزلت میں اضافہ کیا جو ان نااہل و جاہل امراء و روساء کے لیے فسانہ طرازی، رقعہ نویسی،
شجرہ سازی، تاریخ گوئی اور اشعار کی تحقیق و اصلاح کا فرض انجام دے سکیں۔ نشتر میں نہ صرف ان
علمی و ادبی استعداد اور صلاحیتوں کا اظہار موجود ہے بلکہ کسی قدرداں کی تلاش و جستجو کی دبی دبی
خواہش بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ جب حسین نے نشتر کو مولوی محمد اکرم خاں اول تعلقہ دار نسیم
ابلگنڈل کے نام معنون کرتے ہوئے جو عبارت لکھی ہے اس میں بھی یہ رمز موجود ہے۔ یہ اقتباس
ملاحظہ کیجئے۔

"صرف جناب کی خالص عنایت اور محبت کے صلے میں ورنہ خوشامد کے واسطے بہت ہی
اونچے اونچے نام مجھ کو یاد ہیں (نشتر صفحہ ۱)

کسی کتاب کو دوسرے کے نام معنون کرنے کا حق صرف مصنف کو ہی حاصل ہوتا ہے مترجم و
مرتب کو نہیں۔ نشتر میں انتساب کا یہ عمل بھی اس کے طبع زاد ہونے کو تقویت پہنچاتا ہے۔ لیکن
ان اونچے اونچے ناموں سے سجاد حسین کی مراد کیا ہے کیا دکن کے وہ امراء و روساء ہیں جن کے
دربار شعراء و ادباء کے لیے ہمیشہ کھلے رہتے تھے۔ یہی کشش پنڈت رتن ناتھ سرشار کو حیدرآباد
لے گئی تھی جہاں وہ مہاراجہ کشن پرساد کے دربار سے وابستہ تھے اور ان کی نظم و نثر پر اصلاح کے
علاوہ غائبانہ دبدبہ آصفیہ کی ادارت کے فرائض انجام دیتے تھے لیکن یہ تعلقات زیادہ دنوں تک
برقرار نہ رہ سکے اور سرشار کی زندگی میں ہی مہاراجہ کو کسی ایسے شخص کی تلاش تھی جو اس خدمت
کو انجام دے سکے۔ نشتر سرشار کے انتقال (۱۹۰۲ء) کے چند ماہ بعد ہی دہلی سے شائع ہوا تھا جس
زبان و بیان اور سرخیوں پر سرشار کے اثرات نظر آتے ہیں۔ نشتر میں قصہ کا آغاز ہی اس سرخی۔
ہوا ہے "طبیعت آتی ہے" (صفحہ ۲) دیگر سرخیوں میں "محبت کے پینگ پڑتے ہیں، آپس"
نوک جھونک۔ سیر باغ" (صفحہ ۳۹) "بلبلیاں (صفحہ ۸۰) "جدائی۔ آہ جدائی" (صفحہ ۹
"جواں مرگی" (صفحہ ۱۳۷) وغیرہ پر نہ صرف سرشار کے اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے بلکہ یہ
کہا جا سکتا ہے کہ قصوں میں اس طرح کی مختصر سرخیاں انیسویں صدی کے ربع آخر میں رائج
ہیں۔ اس کے علاوہ نشتر میں بعض چلتے ہوئے فقروں اور جملوں مثلاً "لو ہم بھی لہو لگا کے شہید
میں ملے جاتے ہیں"۔ "چہ خوش یہ دوسری ہوئی" "یہ بھی ایک ہی ہوئی"، "تم نے اچھے"

سودا کیا" وغیرہ پر بھی سرشار کے اسلوب بیان کا عکس نظر آتا ہے۔

نشتر میں سرشار کے علاوہ انیسویں صدی کی دیگر مشہور تصانیف سے بھی استفادہ کے شواہد ملتے ہیں۔ قصہ کے المیہ انجام اور ہیروئن کی طرف سے نصیحت نامہ پر اگر مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق کا اثر نظر آتا ہے تو اس قصہ کا نام "نشتر" رجب علی بیگ سرور کی مشہور داستان فسانہ عجائب (۱۸۲۸ء) کے قطعہ تاریخ سے مستعار لیا گیا ہے۔

ان عصری زندگی کے اثرات کے علاوہ نشتر میں ایسے مزید تضادات، بیانات اور شواہد بھی موجود ہیں جو اس کے ترجمہ ہونے کی نفی اور طبع زاد ہونے کی دلیل بن سکتے ہیں۔ مثلاً نشتر کے دیباچہ میں اگر فارسی قصہ کا سن تصنیف ۱۲۵۰ھ درج ہے تو تاریخ کتابت ۱۱۶۷ ہجری تحریر ہے اسی طرح شجرے میں مصنف کا نام اگر ایک جگہ سید محمد حسن شاہ لکھا ہے تو دوسری جگہ صرف حسن شاہ ہی درج ہے۔ پھر حسن شاہ کا سن پیدائش اور ان کے والد سید عرب شاہ کا سن شادی ۱۱۸۴ھ بھی ایک ہی ہے اور اگر ان تضادات کو مشکوک بنانے کی شعوری کوشش کے بجائے کتابت کی غلطی کہہ کر نظرانداز کر دیا جائے تب بھی دیباچہ کی اس عبارت کو کیسے فراموش کیا جا سکتا ہے جس میں سجاد حسین ایک مصنف کی حیثیت سے جلوہ گر ہیں۔ اقتباس۔

> "آج فسانہ نگاری اور ناول نویسی کی معجزنما ترقی، انشا پردازی وقت کی عالی دماغی اور روشن خیالی کی بدولت بہت اونچے مقام پر ہے جہاں تک میرا ادراک بھی ٹھوکر کھا کے نہیں پہونچ سکتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اگر ان کا کمال اعلیٰ درجے پہ ہے تو میری بے کمالی بھی اپنی شان تنزلی میں اکیلی نظر آئے گی۔"
> (نشتر۔ دیباچہ۔ صفحہ ۴)

مصنف کے اس عجز و انکسار کے علاوہ نشتر میں شامل بیشتر اردو اشعار ان شعرا سے تعلق رکھتے ہیں جو انیسویں صدی کے ہیں جبکہ افسانہ رنگین کو اٹھارہویں صدی کی تصنیف کہا جاتا ہے ان میں بعض شعرا، تو ایسے ہیں جو افسانہ رنگین سے پینتیس چالیس سال بعد پیدا ہوئے ہیں۔

نشتر میں مشہور و مقبول اردو و فارسی مصرعوں کے علاوہ چار سو بارہ (۴۱۲) اشعار فارسی کے ہیں اور دو سو اکہتر (۲۷۱) اشعار اردو کے ہیں۔ فارسی کے بیشتر اشعار اور غزلیں اگر حافظ شیرازی سے مستعار لی گئی ہیں تو بیشتر اردو اشعار ان شعراء کے ہیں جو حیدرآباد کا سفر کر چکے تھے یا جن کا کلام حیدرآباد میں شہرت و مقبولیت حاصل کر چکا تھا ان مقبول و مشہور شعراء میں اسد اللہ خان غالب (۱۷۹۶ء تا ۱۸۶۹ء) مومن خان مومن (۱۲۱۵ھ تا ۱۲۶۸ھ) امیر مینائی (۱۲۴۴ھ تا ۱۳۱۸ھ) داغ دہلوی (۱۸۳۱ء تا ۱۹۰۵ء) اور ریاض خیرآبادی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ نشتر میں قصہ کا آغاز ہی داغ دہلوی کے اس شعر سے ہوا ہے۔

بہر نظارہ چلا ہے کوچہ قاتل میں داغ   کس بلا کا ہے کلیجہ کس غضب کا دیدہ ہے

نشتر میں شامل دیگر شعراء کے بھی چند اشعار ملاحظہ کرلیجئے۔

شق ہوں پہ معشوق ذبی ہے مرا ام ۔ مجنوں کو برا کہتی ہے لیلا مرے آگے
ہر وہ بدگمانی ہے ادھر یہ ناتوانی ہے ۔ پوچھا جائے ہے اس سے ۔ بولا جائے ہے مجھ سے
بات ہے اس انجمن ناز کی حال ۔ در بھی کہے واں اور تیری تقدیر کو رو آئے
یکھے ہیں مہ رخوں کے لئے ہم مصوری ۔ تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے

غالب، نشتر صفحہ ۱۱۸، ۹۹، ۷۷، ۹

لیے گئے رقیب کے کیا طعن اقربا ۔ تیرا ہی جی نہ چاہے تو باتیں ہزار ہیں
الٹے وہ شکوے کرتے ہیں اور کس ادا کے ساتھ ۔ بے طاقتی کے طعنے ہیں عذر جفا کے ساتھ

مومن، نشتر صفحہ ۸۱، ۱۱۷

امیر اس نازنیں سے عام ہے دیکھا ۔ ملاتے دل اٹھیں وہ لے لیا دل

امیر مینائی نشتر، صفحہ (۹)

وہ ہنس کر دیکھتے ہیں داغ کے داغ ۔ گلشن کسی کا ہو لسی کی ہے

داغ دہلوی، نشتر، صفحہ (۴۳)

شوخی سے ہر شگوفہ کے ٹکڑے اڑا دیے ۔ جس غنچہ پر نگاہ پڑی دل بنا دیا
کسی سمجھے ۔ کوئی ا ان بھولے بھالوں کو ۔ سمجھتے ہیں یہی کچھ چاہنے والوں کی چالوں کو
بڑے پاک طینت بڑے صاف باطن ۔ ریاض آپ کو کچھ ہمیں جانتے ہیں
تیغ ہے کاہے کو خوں تبہدا دیکھا تھا ۔ ور کے لپٹی ہے وہ قاتل کی کمر سے کیا کیا

ریاض خیرآبادی، نشتر، صفحہ ۹، ۱۲، ۹۳

نشتر میں خانم جان کے انتقال پر مرثیہ کے دو بند بھی موجود ہیں جو مومن خان مومن کے اس مرثیہ کا تیسرا اور نواں بند ہیں جو انھوں نے اپنی معشوقہ کی وفات پر کہا تھا اور ان کے دیوان میں شامل ہے ان دونوں بند کا ایک ایک شعر یہاں پیش ہے۔

گلستاں ہرائے تماشا نہیں رہا ۔ وہ بہار گلشن دنیا نہیں رہا
مدفن بنی رہیں حسن واحسرتا ۔ معدوم ہو وہ غنچہ دہن واحسرتا

اس کے علاوہ خود سجاد حسین کسمنڈوی انجم کے متعدد اشعار اور ایک مکمل غزل نشتر کے صفحہ ۱۹، ۲۲، ۸۵، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۵۳ پر موجود ہیں غزل کا مطلع یہ ہے۔

جوبن آیا کسی کا اٹھانوں پہ ہے ۔ حسن زیبا کسی کا بہاروں پہ ہے

سجاد حسین انجم۔ نشتر، صفحہ ۸۹

نشتر میں یہ اشعار اس طرح برجستہ اور برمحل استعمال کئے گئے ہیں کہ متن کا جزو معلوم ہوتے ہیں اور یہ وصف کسی طبع زاد قصہ میں ہی پیدا ہو سکتا ہے ان شواہد کی موجودگی میں یہ کیسے کہا جا سکتا ہے کہ نشتر محض ترجمہ ہے طبع زاد نہیں ہے۔ یہ انیسویں صدی کی تصنیف نہیں ہے اور اس میں سید حسن شاہ کا نام، شجرہ اور افسانہ رنگین کا ذکر محض زیب داستان کے لئے نہیں ہے اور اس کے مصنف سجاد حسین کسمنڈوی نہیں ہیں؟ لیکن ان حقائق اور شواہد کے باوجود شک کی ایک گنجائش پھر بھی باقی رہ جاتی ہے اور وہ ہے سید قمر الدین قمر سندیلوی کی "مثنوی نشتر غم" (تاریخ دیباچہ ۱۵ / اگست ۱۹۰۳ء) جو نشتر کا منظوم ترجمہ

ہے اور جس میں سید ظہور الحس کا فراہم کردہ ایک شجرہ بھی موجود ہے۔ یہ سید ظہور الحسن، مالک احسن التجارت، کڑہ نظام الملک، دہلی والے صاحب ہیں جنھوں نے ۱۳۱۹ھ (۲۔۱۹۰۱) میں غالباً پہلی بار نشتر کو شائع کیا تھا۔ لیکن نشتر میں جو شجرہ موجود ہے وہ حسن شاہ کے چچا سید محمد میر شاہ پر آکر ختم ہو جاتا ہے لیکن مثنوی نشتر غم کے شجرے میں ان کا کوئی ذکر نہیں ہے اس شجرے کے آغاز و اختتام کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

> "نقل شجرہ سید حسن شاہ مرحوم مصنف فسانہ رنگین عطیہ منشی ظہور الحسن صاحب مالک قومی پریس نبیرہ مصنف موصوف" ۰۰۰۰۰۰۰ حضرت حاجی الحرمین سید میرک شاہ (رح) ابن حضرت سید عرب شاہ ابن سید حسن شاہ مرحوم مصنف فسانہ ابن سید محمد احسن موسوی (رح) ابن سید میر حسن و سید نور الحسن و سید ظہور احسن موسوی طول بقا مالک کارخانہ احسن التجارت و اخبار قومی رفیق و قومی پریس دہلی" (مثنوی نشتر غم صفحہ۔ ۱۲)

اس شجرہ ثانی میں حسن شاہ کے بعد لفظ شاہ غائب ہو جاتا ہے اور لفظ موسوی کا اضافہ ہو جاتا ہے جبکہ نشتر میں امام موسی کاظم کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اور اگر سید ظہور الحسن موسوی واقعی سید حسن شاہ کے نبیرہ تھے تو انھیں نشتر کی اشاعت کے وقت مکمل شجرہ شامل کرنے یا اپنا رشتہ ظاہر کرنے میں کیا قباحت تھی۔ لیکن انھوں نے ایسا نہیں کیا اس لئے شجرہ سازی کا شبہ پیدا ہوتا ہے لیکن صرف قیاس کی بنیاد پر کسی مستند ثبوت کے بغیر اس شجرے کو رد کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے لیکن سید حسن شاہ کا وجود ثابت ہو جانے کے بعد بھی یہ سوال اپنی جگہ برقرار رہتا ہے کہ کیا سید حسن شاہ نے افسانہ رنگین کے نام سے کوئی فارسی قصہ تصنیف کیا تھا کیونکہ اب تک کسی لائبریری میں اس کا کوئی نسخہ دریافت نہیں ہوا ہے گزشتہ دنوں محترمہ قرۃ العین حیدر نے نشتر کے کچھ حصہ کا انگریزی میں ترجمہ کرکے "ناچ گرل" کے نام سے شائع کرایا ہے اور یہ دعوی کیا ہے کہ نشتر افسانہ رنگین کا ترجمہ ہونے کی وجہ سے ہندوستان کا پہلا ناول ہے اور جو فارسی قصہ کے عین مطابق ہے بلکہ مذکورہ تواہد کی روشنی میں یہ دعویٰ نہ صرف غلط ہے بلکہ گمراہ بھی کرتا ہے

فارسی قصہ کے بارے میں ان کا بیان تھا کہ اس کا مخطوطہ کسی زمانے میں خدا بخش لائبریری پٹنہ میں موجود تھا لیکن اب وہاں نہیں ہے لیکن ان کا دوسرا بیان جو سوغات بنگلور کے تازہ شمارے میں شائع ہوا ہے اس میں خدا بخش لائبریری کی جگہ پٹنہ کی نجی لائبریری نے لے لی ہے لیکن مالک لائبریری کا نام نہیں دیا ہے۔ محترمہ قرۃ العین حیدر نے مذکورہ بیان میں بھی دعوی کیا ہے کہ نشتر فارسی قصہ کے عین مطابق ہے اور اگر ایسا ہے تو افسانہ رنگین کو کسی طرح بھی اٹھارہویں صدی کی تصنیف نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ نشتر میں جن اردو شعرا کا کلام شامل ہے ان

، بیشتر انیسویں صدی کے شاعر ہیں پھر محترمہ قرۃ العین حیدر یا کسی اور صاحب نے فارسی قصہ
بھا ہوتا تو وہ اختلاف متن اور نشتر میں حذف و اضافہ، ترمیم و تنسیخ کئے جانے والے حصوں کے
رے میں معلومات فراہم کرتے لیکن ان کی معلومات کا دار و مطبوعہ نشتر تک ہی محدود ہے لیکن
تر کا بھی انھوں نے سطحی مطالعہ کیا ہے ورنہ عین مطابق ہونے کا دعویٰ کیوں کرتے۔ لیکن
تحقیق میں امکانات کی گنجائش ہر وقت موجود رہتی ہے اور اگر فارسی قصہ مل بھی جائے تب بھی
مذکورہ شواہد کی روشنی میں یہی نتیجہ اخذ کیا جائے گا کہ نشتر محض ترجمہ نہیں ہے بلکہ بنیادی خیال.
یا قصہ کا ڈھانچہ اور کچھ اجزا فارسی قصہ سے مستعار ہیں اور ان کو عصری تقاضوں کے مطابق اس
طرح پیش کیا ہے کہ اس میں طبع زاد قصہ کا حسن پیدا ہو گیا ہے ایسی صورت میں نشتر کو فارسی قصہ
کا مترادف قرار دے کر اسے ہندوستان کا پہلا ناول کہنا کسی طرح بھی جائز اور درست نہیں ہے
جبکہ نشتر انیسویں صدی کے اواخر کی تصنیف ہونے کے باوجود ناول کے معیار پر پورا نہیں اترتا
ہے۔ اس میں اشعار کی کثرت مبالغہ آمیزی. ماورائیت اور شاعرانہ اسلوب ایسے پہلو ہیں جو اسے
مکمل ناول کہلائے جانے کے استحقاق سے محروم رکھتے ہیں۔ البتہ نشتر خطوط کی شکل میں ناول کے
لئے ٹیکنک اور فارم ضرور فراہم کر دیتا ہے اور کچھ تعجب نہیں کہ قاضی عبدالغفار نے "لیلیٰ کے
خطوط" کے لئے یہ ٹیکنک نشتر سے ہی مستعار لی ہو۔ لیکن ادب میں چراغ ہی سے نئے چراغ روشن
ہوتے ہیں اور کسی چراغ سے روشنی مستعار لینے کی صورت میں نقش ثانی کی قدر و قیمت کم نہیں
ہو جاتی ہے۔

تبصرے

سوکھے ساون — ضمیر الدین احمد

ناشر: مکتبۂ دانیال، کراچی۔ تبصرہ نگار: ڈاکٹر مرزا حامد بیگ

ضمیر الدین احمد (۱۹۲۶ء۔۱۹۹۰ء) کے تین اولیں افسانے "چاندنی اور اندھیرا" (مطبوعہ: نقوش لاہور
۱۹۷ء) "ایکا راگ" اور "بادو باراں" ۱۹۵۶ء کی تخلیقات ہیں اور ان کے آخری دو شاہکار افسانے "تشنۂ فریاد"
سوکھے ساون" (تکمیل: ۱۹۸۷ء) قیامِ لندن کی یادگار ان آخری دو شاہکار افسانوں کے علاوہ ضمیر الدین
کے حقیقی آخری افسانے "رانگ نمبر" اور "پاتال" (زمانہ تکمیل: ۱۹۹۰ء) حال ہی میں "سوغات" بنگلور
پہلی کتاب مطبوعہ: ستمبر ۱۹۹۱ء میں سامنے آئے۔ یوں ضمیر الدین احمد نے مجموعی طور پر لگ بھگ چالیس
سانے لکھے، جن میں سے بارہ افسانوں کا انتخاب "سوکھے ساون" کے لئے خود انہوں نے کیا۔

ضمیر الدین احمد کا شاہکار "تشنۂ فریاد" لگ بھگ پندرہ برس کی مسلسل خاموشی کے بعد سامنے آیا
ا اور ضمیر الدین احمد نے اسی تسلسل میں "سوکھے ساون" اور "پچھم سے پردا" لکھ کر جہاں اپنے قارئین کو
خوشگوار حیرت سے دوچار کیا، وہیں ہمارے فہرست ساز اور تن آسان ناقدین کی اس جعلی نظریہ
ازی کی بنیادیں ہلا دیں، جس کے تحت بیانیہ کا دوسرا نام فرسودگی قرار پایا تھا اور تخلیقی زبان کے مقابلے
تجزیہ بیان کو بڑھوتری ملی تھی۔

بے شک ضمیر الدین احمد کا شمار اردو کے اہم افسانہ نگاروں میں ہونا چاہیے، لیکن ایسا ہرگز
یں ہونا چاہیے کہ افسانوی ادب میں ضمیر الدین احمد کے مقام اور مرتبے کے تعین میں ان کی ناوقت
ت کوئی چھوٹ یا رعایت مانگے۔ یقیناً خود انہیں بھی اس نوع کی رعایت کی طلب نہ تھی۔

۱۹۸ء میں طویل خاموشی کے بعد جب ضمیر الدین احمد "سوکھے ساون" اور "تشنۂ فریاد" کے حوالے سے

زیر بحث آئے تو ہمارے چند ناقدین نے اس طویل دورانیے کے مستند اور مستقل فعال افسانہ نگاروں کے زوال کام کو یکسر پس پشت ڈالتے ہوئے ضمیر الدین احمد کی تعریف میں قدرے غیر متوازن رائے کا اظہار کیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ضمیر الدین احمد ہمارے ایک انتہائی اہم افسانہ نگار تھے اور اگر ان کی تخلیقی سرگرمیاں جاری رہتیں یا ان کے تخلیقی دورانیے میں طویل وقفے نہ آتے تو وہ بڑے معرکے کا کام کر جاتے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ جن افسانہ نگاروں، خصوصاً سریندر پرکاش، انور سجاد، بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی، واجدہ تبسم اور خان فضل الرحمن نے ضمیر الدین احمد کے ساتھ اپنے کام کا آغاز کیا، انہوں نے انفرادی سطح پر اردو افسانے کو کیا کچھ دیا، اور ان میں سے ہر ایک کے مقابلے میں ضمیر الدین احمد کی عطا کس قدر ہے۔ یہاں میں دو بدو مقابلے یا درجہ بندی کی بات نہیں کر رہا اور نہ ایسا کچھ کبھی ممکن ہوا ہے۔ میرا اشارہ محض تقابلی جائزے کی طرف ہے، جو ہمارے ناقدین کی ایک بھولی بسری ذمہ داری ہے۔

فی الوقت ضمیر الدین احمد کا صرف ایک افسانوی مجموعہ "سوکھے ساون" طبع اول: اپریل ۱۹۹۱ء سامنے آیا ہے۔ جس میں "سوکھے ساون"، "تشنۂ فریاد"، "پچھم سے چلی پروا"، "صراطِ مستقیم"، "قصہ مسماۃ بھولوتی کا"، "گلبیا"، "شوبھا رانی"، "بہتا خون ابلتا خون"، "کبھی کھوئی ہوئی منزل بھی سے پکا گا"، "بادو باراں" اور "چاندنی اور اندھیرا" کل بارہ افسانے یکجا ہو چکے ہیں۔ اٹھائیس افسانے اس کے علاوہ ہیں، جو یقیناً بہت جلد سامنے آ جائیں گے اور اس طرح ضمیر الدین احمد کے فن پر جم کر بات کرنا آسان ہو گا۔ ضمیر الدین احمد کے ہاں "چاندنی اور اندھیرا" (۱۹۵۶ء) اور "گلبیا" (۱۹۵۵ء) جیسے افسانوں کے سبب جنسی لذت کوشی کا متین انداز اور بیان کی ایمائیت ہمیشہ قابلِ توجہ رہی ہے البتہ "تشنۂ فریاد" (۱۹۸۷ء) "سوکھے ساون" (۱۹۸۷ء) اور "پچھم سے چلی پروا" (۱۹۸۶ء) جیسے افسانے کسی قلمکار کے ہاں کبھی کبھار ہی خدا کی جانب سے خصوصی توفیق ملنے پر ظہور پاتے ہیں۔

"تشنۂ فریاد" پڑھتے ہوئے مجھے صابر ظفر کا ایک شعر بار بار یاد آیا:

گروہِ عاشقاں پکڑا گیا ہے

جو نامہ بر رہے ہیں ڈر رہے ہیں

یہ دراصل گنجان آباد، آپس میں جڑے ہوئے مکانوں پر گذرتی ہوئی گرمیوں کی دوپہروں، سردیوں کی طویل راتوں کا منظر نامہ ہے۔ اس کے متحرک کردار، نوجوان لڑکے لڑکیاں ہیں اور ا

دوست داریاں اور معصوم محبتیں۔ ایسے کردار، جو یہ نہیں سمجھ پاتے کہ آنے والا کل ان کو زندگی کے جہنم میں کس طور پر جھونکے گا، یہ نوجوان لہو کے تیز گردش کے شاخسانے ہیں۔

"تشنۂ فریاد" کی جواں مرگ بے نام خاتون اور نوجوان شاعر رسوا کی محبت یا دل لگی (بے محبت بیاہتا خاتون کی طرف سے اور دل لگی رسوا کی) کے بیان اور منطقی انجام کی تفصیلات اور اس کا بے تکلف بیان، محدود دائروں اور محدود تجربات کے حامل افسانہ نگاروں کے بس کی بات نہیں۔ اس کے لئے زندگی کے متنوع رنگوں کو اپنے ظاہر اور باطن پر سہنا پڑتا ہے۔ چہار جانب بکھری ہوئی، اس لامتناہی زندگی کا یہ تجربہ کتابی مطالعے سے ہاتھ نہیں آتا۔ ہر وقت لئے دیے رہنے والے ادبا زندگی کے ایسے انوکھے تجربات سے ہمیشہ محروم دکھائی دیتے ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی نے اس قبیل کا ایک شاہکار "جوگیا" لکھا تھا۔ "جوگیا" میں بیدی نے تصوف کی چھوٹ ڈال کر مصنوعی الجھاؤ پیدا کر دیے تھے۔ اور ضمیر الدین احمد نے "تشنۂ فریاد" میں لکھنؤ کا تہذیبی رچاؤ اور اختتامیہ پر مذہبی جڑاؤ کے ساتھ گمان اور زندگی کی حقیقت پہ سوال اٹھا کر اپنے افسانے کو کئی جہتوں میں پھولنے پھلنے کا موقع فراہم کر دیا۔

نانی اماں، نماز عشاء کے بعد طویل مراقبے سے باہر نکلیں تو خدا سے یا اپنے آپ سے، افسانے کے تیسرے مرکزی کردار سے یا پھر ساری خدائی سے یہ سوال کرتی ہیں:

"نصیبوں جلی نے کن لوگوں پہ نچھاور کر دی، جان سی عزیز شے!"

اسی طرح ضمیر الدین احمد نے "سوکھے ساون" میں جو ایک جوان بیوہ کی نفسیاتی، جذباتی اور جنسی زندگی کو کچھ اس طرح گھلا ملا کر پیش کیا ہے کہ افسانے کا اختتامیہ ایک روحانی مکاشفے میں ڈھل گیا۔ وہ، اپنی فطری حالت میں، اپنے بدن پر تیز بارش کی باڑ کو سہتے ہوئے تا دیر عالمِ رقص میں رہتی ہے۔ یہ بارش ہماری معاشرت کے وہ سارے سرد و گرم ہیں جو اس نے چکھے۔ پھر یہ بارش اس تپ سے نجات کا پہلا غسل بھی ہے۔

ضمیر الدین احمد نے کمالِ مہارت کے ساتھ مرکزی کردار کی بیوگی اور مشکلات کو اپنے بیان سے خارج کر کے صرف وہاں سے اڑان لی ہے، جہاں جوان بیوہ اپنی اکلوتی بیٹی کو بیاہ کر ایک اہم معاشرتی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوتی ہے۔

اس کی طبیعت کی کسلمندی اس بات کی غماز ہے کہ بھاری بوجھ کو بطاقت احسن اٹھا لیتی ہیں
ہے اس کی دبی اور از خود دبائی ہوئی نفسی اور جسمانی خواہشات سر اٹھاتی ہیں۔ مرد انی نی مردانہ جوانی اس
لے سامنے ہے۔ بیٹی کے بستر کی سلوٹیں اس سے کیا کہہ رہی ہیں؟ برساتی میں بچھی ہوئی چارپائی (جب
پر اس کی بیٹی اور داماد نے رات کا کچھ وقت گذارا) کے نیچے پڑا ہوا کپڑا فراموش نہیں ۔ اور جب بوا نے
اس سے جھجکتے ہوئے دوسرا بیاہ کر لینے کی بات کی تو وہ کنواپنے کے اس زمانے میں واپس چلی گئی جب
شادی بیاہ کی بات چہرے پر گلال چھڑک دیتی تھی۔ لیکن یہ سب کچھ لمحاتی تھی محض وقتی۔ اس لئے
کہ وہ تیسری دنیا کی بیوہ ہے، جو خاندگی چتا میں جلنے سے تو بچ گئی لیکن پھر بھی کہاں بچ سکی۔
ضمیر الدین احمد کا بیانیہ اسلوب "تشنۂ فریاد" میں اپنے کرداری حوالوں کے ساتھ جتنا بے تکلف
اور کھلا ہے، "سوکھے ساون" میں وہ پیش کردہ نفسی الجھاووں کے بیان کے لئے اتنا ہی پہلودار اور
شان دار ہے۔

افسانہ "پچھم سے چلی پروا" پہلی بار "نیا دور" کراچی ۱۹۸۶ء میں "پروائی" کے عنوان سے شائع
ہوا تھا۔ افسانہ اسلوبیاتی اور تکنیکی سطح پر "تشنۂ فریاد" سے بہت قریب ہے جبکہ موضوعاتی سطح پر یہ
"سوکھے ساون" کی قبیل کا افسانہ ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ "پچھم سے چلی پروا" میں ضمیر الدین احمد نے وہ منطقہ
دریافت کیا، جس کے پھولنے پھلنے کے امکانات "تشنۂ فریاد" اور "سوکھے ساون" میں روشن ہوئے تو شاید
اس بات سے بہت کم اختلاف کی گنجائش نکلے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ضمیر الدین احمد نے یہ افسانہ پینتیس برس قبل بھی لکھنے کی کوشش کی تھی
ان کا ایک افسانہ "چاندنی اور اندھیرا" مطبوعہ "نقوش" ۱۹۵۶ء جو اس کتاب میں بھی شامل ہے کو افسانہ
"پچھم سے چلی پروا" کے ساتھ ملا کر پڑھیے اور پھر ان کا ایک اور افسانہ "کبھی کھوئی ہوئی منزل بھی" دیکھئے جو
"فن کار" دہلی ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا تھا۔ آپ یقیناً حیران ہوں گے کہ تینوں افسانے، درحقیقت ایک ہی
افسانہ ہے۔ ایک ہی طرز کے چار کردار ـــ بیوی، شوہر، بچہ اور بیوی کا محبوب۔
"چاندنی اور اندھیرا" (۱۹۵۶ء) اس تھیم کی خام اور ناکام صورت ہے اور "کبھی کھوئی ہوئی منزل
بھی" (۱۹۵۳ء) اوسط درجے کا افسانہ، لیکن جب ۱۹۸۶ء میں اسے "پچھم سے چلی پروا" کے عنوان سے
تیسری بار لکھا گیا تو بلاشبہ ایک شاہکار نے جنم لیا۔ آگے چل کر "تشنۂ فریاد" اور "سوکھے ساون" جیسے

افسانوں میں ضمیر الدین احمد کے اس نزول منطقے کے دیگر ابعاد سامنے آتے ہیں۔

افسانہ "پچھم سے چلی پروا" کے تین بنیادی محور ہیں، بیوی، خاوند اور ان کا بیٹا۔ یہ تینوں الگ الگ، اپنے اپنے دائروں میں محوِ حرکت تھے۔ زندگی ایک خاص ڈھرّے پر چلی جا رہی تھی، جب پہلی بار "پروائی" کے لفظ نے اپنے استعمال کے سلسلے میں بیٹے کو حیرانی اور ماں کو یادوں کے حوالے سے بکھراؤ سے دوچار کیا۔ ایسے میں خاوند ایک عام سا مرد دکھائی دیتا ہے جو پاکستان اور بھارت کے عام بیاہتا مردوں کی طرح معمولی زندگی گذارتا ہے اور جس کی زندگی میں واحد تفریح اس کی منکوحہ عورت ہے۔

اس افسانے میں پہلی چیخ اسی ایک لفظ "پروائی" نے پیدا کی اور پھر پچھم کی طرف سے آئے ہوئے ایک سجیلے کنوارے قاضی مسرور احمد کی جھلک نے روزمرہ کے معمول کو ایک جھٹکے کے ساتھ خصوصاً میاں بیوی کی جذباتی زندگی کو ایک نیا موڑ دے دیا۔ اب روز کے جنسی عمل سے اکتائی ہوئی عورت یکلخت بدلی بدلی دکھائی دیتی ہے۔ اس کا جسم بظاہر اپنے خاوند کو پکارتا ہے لیکن درحقیقت وہ آنکھیں میچے اپنے کھوئے ہوئے ماضی کے قاضی مسرور احمد کی منتظر ہے۔

افسانے کے اختتام پر قاری کے سامنے اس زندگی کے بے جوڑ اور بے ربط، لیکن بظاہر آپس میں مربوط سلسلوں کا سارا تار و پود ادھڑنا شروع ہوتا ہے۔ ادھڑتا چلا جاتا ہے۔ تکنیکی سطح پر اس افسانے کی تکنیکی تہ داری اور ابہام ضمیر الدین احمد کے مخصوص علامتی رنگ کی پہچان کو ممکن بناتے ہیں۔

ضمیر الدین احمد نے پیشہ ور ناقدین سے بچ بچا کر اپنے متعدد افسانوں کے آغاز میں احباب کی تنقیدی آراء اور تاثرات کو کتاب کی زینت بنایا ہے، جن کا ایک الگ ذائقہ ہے۔

(بشکریہ سہ ماہی ادبیات۔ اسلام آباد)

خواب کہانی۔ مصنف: محسن خاں۔ قیمت ۶۰ ساٹھ روپیہ
ملنے کا پتہ:۔ نصرت پبلشرز۔ صدری مارکیٹ۔ امین آباد۔ لکھنؤ
تبصرہ نگار: انور خان

محسن خاں کے افسانوں میں جو بات سب سے پہلے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ ان کا کہانی کہنے کا سلیقہ اور ہنرمندی ہے۔ وہ بڑے اطمینان اور ٹھہراؤ کے ساتھ چھوٹی چھوٹی جزئیات و

کیفیات بیان کرتے ہوئے اختتام تک پہنچتے ہیں۔ ہر لفظ یکساں سطح کا۔ کوئی لفظ باقی ماندہ الفاظ کے
مقابلے میں شوخ یا علیحدہ سے اپنی اہمیت جتاتا نظر نہیں آتا کہانی بڑے فطری انداز میں بڑھتی ہے
اور اختتام تک پہنچتی ہے۔ اختتام پر بھی چونکانے یا متاثر کرنے کی شعوری کوشش نہیں ہوتی۔
یوگوسلاویہ کے سائنس داں شاعر میروسلاو ہولب اپنی ایک نثری نظم میں کہتے ہیں کہ شاعری
ہر شئے میں ہے ——— یہی شاعری کے خلاف سب سے بڑی دلیل ہے۔ زندگی کی یہی شاعری
محسن خاں کے افسانوں کی جان ہے۔ وہ کہانیوں میں بڑے موضوعات کے تعاقب میں نہیں نکلے
زندگی کے چھوٹے چھوٹے عام روزمرہ کے مشاہدات کو ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ انہیں انوکھا یا
تحیر خیز نہیں بناتے بلکہ اس کی عمومیت کو برقرار رکھتے ہوئے اس تاثر کو اپنی پوری تازگی کے ساتھ قاری
تک پہنچانے کی کوشش کرتے ہیں جو پہلی بار اس تجربے سے گذرتے ہوئے ہم نے محسوس کیا تھا۔ یہاں
ان کا افسانہ شاعری سے قریب ہو جاتا ہے کہ بنیادی طور پر اس کا اولین فعل یہی ہے۔
مثال کے طور پر ان کا افسانہ "گڑیا" لیجئے۔ بچوں کی اپنے کھلونوں خصوصاً گڑیا یا ٹیڈی بیر
سے والہانہ وابستگی عام مشاہدے کی بات ہے۔ بعض ماہرین نفسیات جیسے ونی کوٹ
اپنے بچوں کی نشو ونما اور ذہنی بلوغیت کے لئے بے حد اہم قرار
دیتے ہیں۔ یہ مشاہدہ عام ہونے کے باوصف والدین کے لئے بڑا حیران کن اور دلچسپی کا باعث
ہو جاتا ہے بعض اوقات بچے کی پسندیدہ گڑیا یا ٹیڈی بیر اس قدر بوسیدہ اور تار تار ہو جاتے ہیں
والدین اسے پھینک دینا چاہتے ہیں لیکن بچے ان سے اس قدر وابستہ ہو چکے ہوتے ہیں کہ کسی طرح
ان سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں ہوتے۔ محسن خاں نے اس تجربے کو اس طرح بیان کیا ہے
یہ تجربہ اپنے پورے تاثر اور کرب کے ساتھ ہم تک منتقل ہوتا ہے اور ہم گویا اپنے تجربے کو دوہرا
رہے ہیں اس پوری شدت کے ساتھ جب ہم پہلی بار اس سے گذرے تھے۔
یہ خصوصیت ان کے تقریباً ہر افسانے میں ہے۔ "محو سماعت" جس میں ایک رکشا چالک
دو سواریوں کی گفتگو سن رہا ہے اور خود ناقابل بیان تکلیف کے ساتھ رکشا کھینچ رہا ہے۔"
جس میں گاؤں کا بوڑھا شخص اپنی ریزگاری بس کنڈکٹر سے وصول کرنے کے لئے بے چین ہے
نے ایک روپیہ اسے کم لوٹایا ہے۔ بظاہر بڑے سامنے کے معمولی سے تجربات ہیں لیکن جب

انہیں بیان کرتے ہیں تو ان کی ناگزیریت اور احساسِ کرب اپنی پوری شدت کے ساتھ قاری تک پہنچتا ہے۔ جیسے کوئی مصوّر پرانی ٹوٹی کرسی یا عام معمولی سی مٹی کی صراحی کا نقش کاغذ پر اُتارتا ہے تو اس کا بوسیدہ پن، نزاکت یا کورا پن ہمیں اپنی ہڈیوں میں محسوس ہونے لگتا ہے۔

اپنی اس کوشش میں "زہرہ" ان کا سب سے اچھا افسانہ ہے۔ اس میں بھی بظاہر ایک بہت ہی معمولی واقعہ بیان کیا گیا ہے۔ ایک برقعہ پوش نوخیز لڑکی کو اس کا بھائی میڈیکل چیک اپ کے لئے شہر کے ہسپتال لے جا رہا ہے۔ لڑکی کو ٹی۔بی ہے۔ اپنے گھر کی چار دیواری سے نکل کر وہ پہلی بار شہر کی ہماہمی، مصروفیت کو حیران نگاہوں سے دیکھتی ہے۔ ایک پارک میں نصب بڑا سا پنکھا جو دراصل بجلی تیار کرنے کی پون چکی ہے، دیکھ کر وہ بے ساختہ خوشی سے چیخ پڑتی ہے "ہائے بھائی جان اتنا بڑا پنکھا"

بھائی کی ترچھی نگاہ سے وہ سمجھ جاتی ہے کہ اس کے بھائی جمیل کو اس کا چہکنا اچھا نہیں لگا۔

"بے وقوف!" جمیل کہتا ہے "تم کو بولنا کب آئے گا"

لفظ "بے وقوف" اپنی بہن کے لئے جمیل کا تکیہ کلام ہے جس کے ساتھ وہ تجھے کچھ نہیں آئیگا یا تو کچھ نہیں سمجھے گی جیسے فقرے بعض اوقات جوڑ دیتا ہے۔ وہ سوچتی ہے شاید میں ہمیشہ بیوقوف اور ناسمجھ رہونگی۔ ہمارے معاشرے میں معصوم لڑکیوں اور عورتوں کے ساتھ یہ رویہ اسقدر عام ہے کہ یہ باتیں جو کہانی کار نے بغیر کسی تاکید کے لکھی ہیں ہم سے بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ کہانی کار نے یہ انداز اپنے ہر افسانے میں رکھا ہے جس سے افسانہ بوجھل یا عامیانہ نہیں ہوتا۔

میڈیکل چیک اپ سے لوٹتے وقت جمیل کا رویہ بدل جاتا ہے۔ اس کے اندر چھپا تأسف اور محبت کا جذبہ ابھر آتا ہے جس سے اس بات کی نشاندہی ہوتی ہے کہ ہم عورتوں کے ساتھ کیسی سفاکی کا رویہ رکھتے ہیں اس کا ہمیں پورا احساس ہے۔ وہ بہن سے پوچھتا ہے "سنیما دیکھوگی؟" یہ محبت آمیز رویہ زہرہ کو گڑبڑا دیتا ہے۔ سنیما دیکھنے کا اسے شوق نہیں لیکن وہ چاہتی ہے کہ ایک بار محسوس کرے کہ سنیما ہال میں فلم دیکھنے کا تجربہ کیسا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود وہ ہاں نہیں کہہ پاتی کیونکہ گھر سے نکلتے وقت اس کی ماں نے نصیحت کی تھی کہ گھومنے نہ لگنا جو دیر ہو جائے

پالشیں نہ کرنا۔ جمیل اس کے سامنے دوسری تجویز رکھتا ہے۔ ریسٹوران میں بیٹھ کر لسی پینے کی۔ وہ اسے رد
ردیتی ہے کیونکہ نرمی اور محبت کا یہ سلوک جو اسے پہلی بار نصیب ہوا ہے اس کے باطن میں ایسی کیفیت
جگا دیتا ہے نہ بھوک رہ جاتی ہے نہ پیاس افسانہ نگار لکھتا ہے" نقاب کے پیچھے اس کے خشک ہونٹوں کی پڑیا
اور آنکھیں نمناک ہو گئیں۔"

محسن کا یہ رویہ قابلِ تعریف ہے کہ وہ خود کچھ نہیں کہتے ان کی کہانی بولتی ہے۔ اور یہ بات دوسرے
نوجوان افسانہ نگاروں کو نوٹ کرنی چاہئے۔

ایک خصوصیت جوان افسانہ ں کو دو آتشہ کرتی ہے اور جس کی طرف نیر مسعود نے
اشارہ کیا ہے کہ" انسان کے داخلی کرب اور باطنی الجھاؤں تک محسن کی نظر آسانی سے پہنچ جاتی ہے اور وہ بڑی
سہولت کے ساتھ ان پیچیدہ کیفیتوں کا اظہار کر دیتے ہیں۔" اسی سے مجھے خیال آتا ہے کہ انہیں اپنی کچھ
اور کہانیاں بھی اس مجموعے میں شامل کرنی چاہئے تھیں۔ نوعمری اور نوجوانی میں انسان بڑی عجیب و غریب
کیفیات سے گذرتا ہے جنھیں سمجھنے سے بعض اوقات وہ خود بھی قاصر رہتا ہے۔ محسن چونکہ پیچیدہ کیفیتوں
کا اظہار بڑی خوبصورتی سے کرتے ہیں' ایسے افسانے ہمارے ادب میں ایک اچھا اضافہ ہو سکتے ہیں۔ اس
طرح کے افسانے انتظار حسین نے اپنے ابتدائی دور میں لکھے جیسے" قیوما کی دکان" " مجمع" وغیرہ۔ یہ احساسات
بعد میں افسانہ نگار کی گرفت میں نہیں آتے۔

کتاب کے آغاز میں انھوں نے ڈی ایچ لارنس کا ایک جملہ نقل کیا ہے کہ" فن کا فریضہ یہ ہے
کہ انسان اور اس کے گرد و پیش میں پائے جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے' اس کا ایک زندہ
لمحے میں انکشاف کرے" زہرہ اور دوسری کہانیوں میں قابلِ ذکر بات یہی ہے کہ افسانہ نگار اپنے گرد و
پیش کی زندگی سے باخبر یا بے تعلق نہیں۔ اس کی ہنرمندی فن کو بے جان ہیئت پرستی میں نہیں بدلنے
صنعت گری اظہار کی سطح پر بالقصد داد کی خواہاں نظر نہیں آتی۔" زہرہ" اور" گڑیا" اچھے افسانے
ہیں لیکن انکی صلاحیتوں کو دیکھتے ہوئے اسے بس ایک اچھی شروعات سمجھنا چاہئے۔ یہ افسانے
اس بات کا اشارہ دیتے ہیں کہ آئندہ چند برسوں میں وہ ہمارے بہترین افسانہ نگاروں کے ہمدوش نظر آئیں۔"

سرہانے کا چراغ ۔ مصنف: عزیز تمنائی ۔ قیمت پچاس روپیہ
ملنے کا پتہ:۔ ماڈرن پبلشنگ ہاؤز۔ گولہ مارکیٹ۔ دریا گنج دلی۔ ۱۱۰۰۰۲
تبصرہ: محمود ایاز

عزیز تمنائی کی شاعری کی عمر چالیس برس سے زیادہ ہی ہوگی۔ اس عرصہ میں فکر و اظہار کی کئی تبدیلیاں اردو شاعری میں آئیں اور عزیز تمنائی ان تبدیلیوں سے غافل یا ناآشنا نہیں رہے۔ وہ پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر ہیں اور بے حد مقبول اور ہر دل عزیز ڈاکٹر۔ اس پیشے کی مصروفیات سے جتنا وقت مل سکتا تھا وہ انہوں نے شعروادب کی نذر کیا، اور اس طرح شاعری کے نئے میلانات اور اسالیب بیان سے وہ اجنبی نہیں رہے۔ آزاد نظمیں بھی انہوں نے لکھی ہیں، لیکن سانیٹ کو انہوں نے بطور خاص اپنے اظہار کے لئے منتخب کیا اور اس وفاداری کو پوری استواری سے آج تک نباہے جا رہے ہیں۔ ان کے سانیٹوں کا ایک مجموعہ "برگِ نوخیز" کے نام سے آج سے کوئی تیس سال پہلے شائع ہوا تھا۔ اور ہندوپاک کے ادبی حلقوں میں اس کی اچھی پزیرائی ہوئی تھی۔

عزیز تمنائی شعر کہے بغیر نہیں رہ سکتے لیکن کہنے کے بعد اشاعت، داد طلبی، شہرت خواہی کے مرحلوں سے عجیب درویشانہ بے نیازی سے گذر جاتے ہیں۔ ان کی یہ روش خود مشتہری اور خود نمائی کے اس دور میں بالکل ناقابلِ یقین معلوم ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ پچھلے تیس سال میں ان کا نام رسائل و جرائد میں بہت کم نظر آتا ہے۔ مجھے تو حیرت ہے کہ وہ اپنا دوسرا مجموعۂ کلام شائع کرنے پر کیسے راضی ہوگئے۔

میں نے ابھی عرض کیا تھا کہ عزیز تمنائی اردو شاعری کے جدید میلانات اور اسالیب بیان سے ناواقف نہیں لیکن اپنی شاعری میں انہوں نے ہمیشہ اعتدال، توازن اور سلامت روی سے کام لیا ہے۔ ان کے ہاں نظر کو خیرہ کرنے والی یا چونکا دینے والی جدت یا جدیدیت نظر نہیں آئے گی لیکن اظہار و بیان کے ساتھ ہونے والی وہ زیادتیاں بھی ان کے کلام میں نہیں ملیں گی جو اکثر لکھنے والوں نے روا رکھی ہیں۔ عزیز تمنائی کی طبیعت میں جو ٹھہراؤ، سنجیدگی، میانہ روی اور ضبط و توازن ہے وہی ان کی شاعری میں بھی ملتا ہے۔ وہ اپنے کلام میں کبھی اتنے نئے نہیں لگتے کہ غزل میں حسرت، فانی، اصغر، اور نظم میں مجاز، اختر انصاری کو پسند کرنے والے انہیں پہچان نہ سکیں اور نہ اتنے پرانے لگتے ہیں کہ پڑھنے والا ان کا شمار قدامت پسند اساتذہ میں کرنے

لگے۔ ان کے ہاں ایک نئے طرزِ اظہار کی تلاش ہے۔ تراکیب میں جدت سے بھی کام لیتے ہیں لیکن بہرصورت میں ایک سلامت روی کا رویہ برقرار رہتا ہے۔ عزیز تمنائی نے تقریباً سب ہی شاعروں کو پڑھا ہے لیکن کسی کا واضح اور نمایاں اثر ان کے ہاں نظر نہیں آتا۔ بس ایک جمیل مظہری ہیں جو کم از کم مجھے عزیز تمنائی کا کلام پڑھتے ہوئے اِدھر اُدھر یاد آتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ جمیل مظہری سے وہ خاص طور پر متاثر ہوں بس کچھ باتیں ایسی ہیں جن میں تھوڑی مماثلت نظر آتی ہے۔ ذات و کائنات، حیات و موت، جبر و اختیار جیسے مسائل بار بار ان کی شاعری میں آتے ہیں۔ تشکیک زیادہ نہیں ہے لیکن یقین بھی وہ سکون نہیں دے پا رہا ہے جو اس سے متوقع ہوتا ہے۔ ایک تلاش، ایک اضطراب، مفہوم و معنی کی ایک جستجو —— ”زوالِ عمر کا دیو سبک پا رو برو“ کا کرب بھی ہے اور ”کونسی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم“ کی بے بسی کا احساس بھی، اور یہ سب بڑے سلیقے اور شائستگی سے ان کی شاعری میں اظہار پاتے ہیں۔

اس مجموعۂ کلام سے ممکن ہے ” اردو شاعری کی آبرو میں کوئی اضافہ نہ ہوتا ہو لیکن اتنا تو یقین ہے کہ اس سے اردو شاعری کی آبرو کو کوئی خطرہ بھی نہیں لاحق ہوتا۔

اس مجموعہ میں کئی نظمیں ایسی ہیں جو پڑھنے والے کو ایک گہری آسودگی اور مسرت سے آشنا کرائیں گی اور بیسیوں اشعار ایسے بھی ہیں جو سینۂ پرسوز میں خلوت کی تلاش کریں گے۔ آج کے دور میں یہ بھی بڑا کام ہے۔

ناممکن کی جستجو: (خودنوشت سوانح)

مصنف : حمید نسیم (پاکستان)

ناشر : فضلی سنز (پرائیوٹ) لمیٹڈ۔ کراچی

قیمت : ۲۵۰ روپئے۔ تبصرہ نگار: نامی انصاری

خودنوشت سوانح کی کوئی کتاب ہاتھ میں آتی ہے تو سب سے پہلے ذہن میں یہ سوال گونجتا کہ اس کتاب کا جواز کیا ہے، کیونکہ ہر دور میں صرف چند ہی ایسی گنی چنی شخصیتیں ہوتی ہیں جن کے سوا زمان و مکاں کی سرحدیں ٹوٹتی نظر آتی ہیں اور جن کی زندگی کے سانحات اور حادثات اتنے دلپذیر اور

ہوتے ہیں کہ ہر پڑھے لکھے شخص کو ان سے باخبر ہونا ضروری ہو جاتا ہے۔

"ناممکن کی جستجو" حمید نسیم کے خود نوشت سوانح کی ایسی کتاب ہے جس کے لکھے جانے کا جواز
کتاب کے اندر موجود ہے۔ انہوں نے اپنی زندگی کی داستان کے ساتھ اپنے عہد کے ادبی، تہذ
ثقافتی اور سیاسی سرگرمیوں کا منظر نامہ اس طور سے پیش کیا ہے کہ لاہور، پشاور، اور کراچی محض
ہی نہیں رہ جاتے بلکہ ایک جیتے جاگتے عہد کا مرقع بن جاتے ہیں۔ یہ عہد زمانہ مابعد اقبال سے
تک کے تقریباً پچاس سال کو محیط ہے اور پنجاب کے حوالے سے بھی اس صدی کے اردو ادب کا دور زر
اس تابناک دور میں کیسے کیسے لوگ تھے جو اب لیجنڈ بن گئے ہیں۔ ڈاکٹر دین محمد تاثیر، فیض، ن۔م۔را
رشید جہاں اور ان کے شوہر صاحبزادہ محمود الظفر، حفیظ جالندھری، ذوالفقار علی بخاری اور کنور
جن کی آنکھیں حمید نسیم نے نہ صرف دیکھی تھیں بلکہ ان عہد آفریں شخصیتوں سے ان کے بیحد قریبی او
اوقات گھریلو سطح کے روابط رہے ہیں۔ ایسے عہد آفریں دور کی روداد قلم بند کرنے والے شخص کو از خو
حاصل ہو جاتا ہے کہ وہ داستان کو جتنا چاہے طول دے، سننے والے ہمہ تن گوش ہو کر سنیں گے۔

لذیذ بود حکایت دراز تر گفتم

۷۰ سال کے بزرگ ادیب و شاعر حمید نسیم جب اپنی یادوں کی پرتیں کھولتے ہیں تو حیرت ہو
دہائی کی کیسی کیسی یگانۂ روزگار شخصیتوں کے دلآویز مرقعے "زبانِ حال سے دعوتِ نظارہ دینے لگتے
دانش، عبدالمجید سالک، چراغ حسن حسرت، مولانا ظفر علی خاں، سعادت حسن منٹو، صوفی تبسم،
اختر شیرانی، پنڈت ہری چند اختر، تلوک چند محروم، الطاف گوہر اور نسبتاً جونیر لوگوں میں
ظہیر کاشمیری، وشوامتر عادل، حفیظ ہوشیارپوری، میراجی اور شوکت تھانوی جن سے اس ز
لاہور جگمگا رہا تھا۔

حمید نسیم کی اس کتاب میں ناول کا سا عمق اور وسعت اور داستان کی سی دلآویز
وہ شعر و ادب کے ایسے پارکھ ہیں جن کی رائے کانٹوں پر تلی اور پھولوں میں بسی ہوتی ہے۔ فیض ایک
عبدالرشید کے دوست اور حمید نسیم سے کچھ سینیئر تھے۔ ان کی شاعری کے بارے میں، فیض سے
اختلاف اور زمانۂ آخر میں سرد مہری کے تعلقات کے باوجود، حمید نسیم کیسی سچی رائے دیتے ہیں
"ہماری قوم اپنے عصری سرمایے کی قدر نہیں کرتی۔ عظمت کا ایک مقام ایسا آتا ہے

جہاں سارے نظریاتی اور غیر نظریاتی اختلافات بے معنی ہوجاتے ہیں،
صرف اعترافِ عظمت باقی رہ جاتا ہے۔
الجیریا میں فرانس کی جارحانہ جنگ اور سفاکیوں کے خلاف جب فرانس
کے تخلیق کاروں، دانشوروں، ادیبوں، صحافیوں، مصوروں، موسیقاروں
نے احتجاجی مظاہرے شروع کیے تو ڈیگال نے سب کو جیل میں ڈال دیا مگر
ژاں پال سارتر کو ہاتھ نہیں لگایا۔ ایک دن امورِ داخلہ کے وزیر نے پوچھا
جنرل صاحب! سارتر کی گرفتاری کا حکم کب دیجیے گا؟ ڈیگال نے حیرت
اور حقارت سے اس شخص کی طرف دیکھا اور کہا "کیا میں فرانس کو قید کرسکتا
ہوں! سارتر فرانس ہے" فیض بھی اپنے مقامِ عظمت پر پاکستان تھا۔" (ص ۷۳)

فیض نہ ہم یوسف نہ کوئی یعقوب جو ہم کو یاد کرے
اپنا کیا کنعاں میں رہے یا مصر میں جا آباد ہوئے۔

ناصر کاظمی، مصنف سے جونیئر تھے اور ایک طرح سے اس کے شاگرد تھے۔ مگر انھوں نے بعد
میں بڑا نام کمایا اور حمید نسیم نے کھلے دل سے ناصر کاظمی کی شاعرانہ برتری کا اعتراف کیا ہے۔
اختر شیرانی کے بارے میں حمید نسیم کا یہ نظریہ بالکل درست معلوم ہوتا ہے کہ اختر شیرانی
اقبال کی مذہبی شاعری اور جدید شاعری کے درمیان ایک پل کی مانند ہے۔ اقبال کی بلند آہنگ
شاعری سے فضا میں جو بوجھل پن پیدا ہوگیا تھا، اختر شیرانی کے نرم، سبک اور شیریں نغموں نے
اسے توڑ دیا۔ اقبال کا جادو ان کے ساتھ ہی ختم ہوگیا مگر اختر شیرانی کی روایت کے بطن سے فیض اور
راشد پیدا ہوئے جنھوں نے ایک پوری نسل کو متاثر کیا۔ ان کا سلسلہ پاکستان میں ناصر کاظمی اور
پروین شاکر تک اور ہندوستان میں مجاز اور مخدوم تک پہنچا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اقبال کی
مذہبی شاعری کسی جمالیاتی اور ادبی روایت کا حصہ نہیں بن سکتی۔" راشد ملحد شاعر ہے اور دانتے
اسلام دشمن ہے مگر دانتے دنیا کا عظیم ترین شاعر ہے۔ راشد کی "حسن کوزہ گر" کے زیرِ عنوان کہی
گئی نظمیں اردو ادب کی انمٹ شاہکار ہیں" (ص۔۱۰۴)
پروین شاکر کے بارے میں حمید نسیم کہتے ہیں کہ "پروین شاکر کی شاعری عورت کے پورے

وجود کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ مغربی علم و ادب سے واقف ہے۔ سو اس کی غزل، اس کی نظم میں نسوانی آواز اور تہہ داری اس سطح پر آگئی ہے کہ پروین نے اردو ادب میں اپنی ایک منفرد اور جداگانہ شناخت قائم کرلی ہے ؎

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کردے گا

"پختہ عمر میں پہنچ کر پروین کے فن میں ذات اور وقت و مکان کی دو اکائیاں باہم آمیز ہو کر کیسی وحدت بنتی ہیں، اس کے بارے میں بات کرنا ابھی قبل از وقت ہوگا۔ لفظ سجانے کا ڈھنگ اسے وہبی طور سے ملا ہے۔ انسانی روابط کی حد تک یہ لہجہ نہایت دلنواز ہے لیکن بڑی شاعری محض انسانی روابط سے بہت آگے کی چیز ہے۔" (ص۔۱۴۱)

حمید نسیم نے آخری فقرہ غالباً خوب سوچ سمجھ کر لکھا ہے۔ بڑی شاعری کا جو معیار انہوں نے متعین کیا ہے اس تک پہنچنے کے لئے شاید ہمیں اگلی صدی کا انتظار کرنا پڑے۔

ساحر لدھیانوی کی مشہور زمانہ نظم "تاج محل" کے بارے میں حمید نسیم نے اپنی بالکل منفرد رائے دی ہے۔

"تاج محل" نظم کے اعتبار سے نہایت کچی اور غیر معیاری چیز تھی لیکن اس میں نعرے بازی کا انداز نرالا تھا۔ سو یہ بُری نظم مشاعروں میں نہایت مقبول رہی۔" (ص۔۱۴۱)

"ناممکن کی جستجو" میں حمید نسیم نے صرف شاعروں کی آویزش و آمیزش کی داستان ہی نہیں سنائی ہے بلکہ قدروں کی پاسداری، نظریاتی وابستگی، اور انسانی نفسیات کے مظاہر پر بھی خوب روشنی ڈالی ہے۔ وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی رائیں اور تبصرے افراط و تفریط سے پاک اور اشتراکی آئیڈیالوجی سے ان کی نظریاتی مخالفت کے باوجود، غیر جانبدارانہ اور بے کم و کاست ہیں۔ وہ اشخاص اور واقعات کا کھلی آنکھوں اور کشادہ ذہن سے مشاہدہ کرتے ہیں اور عصبیت سے حتی الامکان خود کو بچائے رکھتے ہیں۔ ڈاکٹر رشید جہاں کی افتادِ طبع اور اطوار و کردار کے بارے میں انہوں نے تفصیل سے لکھا ہے اور کمیونسٹ تحریک سے ان کی اٹوٹ وابستگی کا ذکر کرتے ہوئے ان کی اور ان کے شوہر کے ایثار کا یہ دلنواز واقعہ بھی بیان کیا ہے۔

"ڈاکٹر رشید جہاں لکھنؤ میں ڈاکٹری کرتی تھیں اور ہزاروں روپئے کماتی تھیں۔ صاحبزادہ صاحب (محمود الظفر) پشتینی رئیس، شاہی خاندان کے فرد تھے۔ دونوں کی ساری ذاتی آمدنی ان کی پارٹی کے فنڈ میں جاتی تھی اور ان دونوں کو روٹی کپڑے کے علاوہ پچاس پچاس روپئے ماہوار الاؤنس ملتا تھا۔ کتنے پیرانِ طریقت، کتنے دینداری کے دعوے دار ایسی مفلسی کو زندگی کا معمول بنا سکتے ہیں ؟ مرے بت خانے میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو"۔ (ص۔۴۶)

مشہور مورخ ڈاکٹر کنور محمد اشرف کے بارے میں حمید نسیم لکھتے ہیں کہ "ہندوستان کی عصری تاریخ (۱۹۳۶ تا ۱۹۷۷) میں ڈاکٹر کنور محمد اشرف کے پائے کا پبلک اسپیکر اور کوئی نہیں ہوا۔ ڈاکٹر اشرف کو اس سے بڑا خراج تحسین اور کیا مل سکتا ہے کہ تاریخ انسانی کے عظیم ترین خطیبوں میں سے ایک (عطاء اللہ شاہ بخاری) نے کہا کہ اس کے (اشرف کے) جادو کا اسیر ہو گیا تھا"۔ (ص ۲۷ اور ۲۸)

اس کتاب میں حمید نسیم کا اسلوب بہت رواں، شفاف اور شگفتہ ہے۔ کبھی کبھی وہ بول چال کی زبان بھی استعمال کر لیتے ہیں۔ خوش فکر شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ ان کو اردو زبان پر قابل لحاظ دسترس حاصل ہے۔ راقم الحروف نے سن پچاس باون کے قریب سنا تھا کہ ریڈیو پاکستان نے 'غلام علی اینڈ پارٹی' کی جگہ 'غلام علی اور ہم نوا' کی ترکیب استعمال کرنی شروع کر دی ہے۔ اس خوبصورت اور جامع ترکیب نے بیحد متاثر کیا تھا مگر اس وقت یہ نہیں معلوم ہو سکا تھا کہ اس اختراع کا سہرا کس کے سر ہے۔ "ناممکن کی جستجو" پڑھنے سے پتہ چلا کہ "ہم نوا" کی اختراع حمید نسیم کی ہے۔ وہ حمید نسیم کو اس خوبصورت اختراع پر اب چالیس سال کے بعد خراجِ عقیدت اور مبارک باد پیش کرتا ہے۔

پاکستان کے سیاستین کے بارے میں بھی اس کتاب میں قابلِ لحاظ مواد موجود ہے۔ وہاں سیاسی اتھل پتھل، مارشل لا، مذہبی عیاری، لوگوں کی ایوانِ صدر میں گھس پیٹھ، فوجی جنرلوں اور بے اعتبار شخصیتوں کی بندر بانٹ، پاکستان کو امریکستان بنانے کی سازش، علماءِ سوء کی ہٹ دھرمی، بنگلہ دیش کی علیحدگی، آمریت کا تانڈو ناچ، مہاجرین کی بے حرمتی اور اس قسم کے بے شمار قومی مسائل پر حمید نسیم نے اس کتاب میں رواں تبصرے کئے ہیں مگر ان میں کسی قسم کی ذاتی عصبیت کا دخل نہیں۔ یہ ایک غیر جانبدار دانشور کے کھلی آنکھوں سے مشاہدات کے نتائج ہیں، پھر بھی پاکستان میں رہ کر اس قسم کے بیباک تبصرے کرنا، مصنف کی جرأت مندانہ حق گوئی کی دلیل ہے۔

"ناممکن کی جستجو" جس کا نام شاید نظیری کے اس مصرعے سے اخذ کیا گیا ہے،

؎ گفت آنکہ یافت می نشود، آنم آرزوست

(جو حاصل ہو گیا وہ مقصودِ طلب نہیں ہو سکتا)،

حمید نسیم کی ریڈیو میں ۴۰ سالہ ملازمت اور پیشہ ورانہ آرزو مندیوں کا قصہ سناتی ہے۔ اُسی طرح جس طرح مشتاق احمد یوسفی نے اپنے بینکنگ کیریئر کی داستان 'زرگزشت' میں اور کرنل محمد خان نے اپنے فوجی کردار کا پُر مزاح قصہ 'بجنگ آمد' میں بیان کیا ہے۔ حمید نسیم نے اپنی سرگزشت میں (جس کو سرگزشت کہنا بھی ممکن ہے) طنز و مزاح کا سہارا نہیں لیا ہے مگر اس کے باوجود ان کے سوانح اتنے دلچسپ اور خیال انگیز ہیں کہ قاری کی توجہ کو ہمہ وقت مبذول رکھ سکتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ انہوں نے جو کچھ لکھا ہے دیانتداری سے لکھا ہے اور اپنے فطری جذبات کو چھپانے کی کوشش کم کم کی ہے ریڈیو کی پیشہ ورانہ جدوجہد میں مصنف کا کردار ایک ایسے حوصلہ مند انسان کا کردار نظر آتا ہے جو اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے کسی بھی چیلنج کا مقابلہ کرنے کو ہمہ وقت تیار رہتا ہے اور اپنی بہترین فطری صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر کسی بھی چیلنج کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ حمید نسیم ریڈیو کی ملازمت میں ۱۹۴۲ء میں پروگرام اسسٹنٹ کی حیثیت سے داخل ہوئے تھے اور ۲۴ سال کے عرصے میں ریڈیو پاکستان کے ڈپٹی ڈائرکٹر جنرل کے عہدے تک پہنچے۔ پھر چھ سال پی۔ آئی۔ اے اکادمی سے وابستہ رہے اور وقت مقررہ سے گیارہ سال قبل از خود رٹائرمنٹ لے لیا۔ اس دوران انہوں نے متعدد ملکوں میں ریڈیو براڈ کاسٹر کی ذمہ داریاں بحسن و خوبی پوری کیں۔ مصنف کی یہ اطلاع بہت سے لوگوں کے لئے باعثِ طمانیت ہو گی کہ ۳۰ جنوری ۱۹۴۸ء کو مہاتما گاندھی کے قتل پر ریڈیو پاکستان نے ۱۴ منٹ کا ایک پروگرام اور دوسرے دن آدھ گھنٹہ کا دوسرا پروگرام نشر کیا جس کے متعلق وزیر اعظم جواہر لال نہرو نے ہندوستان پارلیمنٹ میں بیان دیا کہ مہاتما جی کو سب سے عظیم اور یادگار خراجِ تحسین ریڈیو پاکستان نے پیش کیا ہے۔ پہلے دن کا پروگرام حمید نسیم نے اور دوسرے دن کا پروگرام حمید نسیم اور شوکت تھانوی نے مشترکہ طور سے پیش کیا تھا۔

اس کتاب کا نصف حصہ مصنف کے غیر ملکی دوروں کی یادداشتوں پر مشتمل عام قسم کا سفرنامہ ہے جس میں بی بی سی اور ایک امریکن یونیورسٹی میں انکی ٹریننگ کی روداد بھی شامل ہے۔ باقی

غیر ملکی دوروں میں یورپ، امریکہ، روس، ایران، ترکی، مصر وغیرہ کے دورے ہیں جن کے حالات اس کتاب میں جستہ جستہ بکھرے ہوئے ہیں مگر یہ عام قسم کا سفرنامہ بھی اپنے اندر قابلِ لحاظ کشش رکھتا ہے اور دلچسپی سے پڑھا جا سکتا ہے البتہ جو چیز اس کتاب کو متمیز کرتی ہے وہ ایک خاص عہد کے اشخاص و واقعات کا تذکرہ ہے جسے مصنف نے بڑے خلوص اور کشادہ دلی سے لکھا ہے۔

حمید نسیم نے راوی کے لئے صیغۂ واحد غائب کا استعمال کیا ہے یعنی واقعات کا بیان کرنے والا خود مصنف نہیں بلکہ کوئی اور شخص ہے۔ راوی کے بجائے انہوں نے "وہ" اور "اس نے" سے کام چلایا ہے جس سے بعض اوقات کنفیوژن پیدا ہوتا ہے کہ ضمیر کا مشار الیہ کون ہے۔ بہتر ہوتا اگر وہ صیغۂ واحد غائب میں "وہ" اور "اس" کے بجائے حمید کا لفظ استعمال کرتے تو قاری کو زیادہ سہولت ہوتی۔ "دیواروں کے بیچ" میں ندا فاضلی نے یہی ترکیب اپنائی ہے اور کامیاب رہے ہیں۔

۲۰۶ صفحات کی یہ کتاب کمپیوٹر پر بہت دیدہ زیب چھپی ہے اور سوانح، تاریخ، تذکرہ اور سفرنامے کا مرکب ہونے کی وجہ سے ہر ذوق کے قاری کے لئے دلچسپ مسالہ فراہم کرتی ہے۔

سیاہ/سیاہ ۔ شعری مجموعہ ۔ مصنف : باقر مہدی

تبصرہ نگار ۔ ابوالکلام قاسمی

ملنے کا پتہ: مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ — پرنس بلڈنگ ۔ جے ۔ جے ۔ ہاسپٹل بمبئی ۔ ۴۰۰۰۰۳

اب جب کہ باقر مہدی کے شعری سفر کا پورا ارتقاء ان کے چار مجموعۂ کلام اور ایک جامع اور مکمل انتخاب "سیاہ/سیاہ" کی صورت میں سامنے آچکا ہے، یہ بہت ہی موزوں اور مناسب موقع ہے کہ اس انتخاب کے توسط سے ان کی پوری شاعری کی نوعیت اور قدر و قیمت کا تعین کیا جائے۔ باقر مہدی اپنے خیالات اور سماجی اور عملی سرگرمیوں کے اعتبار سے ترقی پسند ذہن کے مالک رہے ہیں مگر ایک شاعر کی حیثیت سے چونکہ وہ ہمیشہ وجودی مسائل سے دوچار اور ان ہی مسائل کے گرد رقص رہے ہیں اس لئے وجودی فکر کے مختلف پہلو، مثلاً اصول و اقدار کا ذاتی تعین، بغاوت، سوالیہ ذہن اور روایتی فکری رویّوں سے انحراف، کے باعث ان کی شاعری کی تفہیم، جدید شاعری اور نئی شعری جمالیات کے پس منظر میں ہی زیادہ بہتر طریقے پر ممکن ہے۔

باقر مہدی کی شاعری کے آغاز کا زمانہ ملک کی تقسیم اور آزادی کے بعد کا زمانہ ہے، جب ترقی پسند فکر سماجی وابستگی اور انسان کے وجودی مسائل کے درمیان کسی سوالیہ نشان کی زد پر تھی۔ برصغیر میں سیاسی اور سماجی اتھل پتھل نے معاشرتی، اقداری، اور تہذیبی مسلمات کو نئے نئے شکوک و شبہات کے روبرو لا کھڑا کیا تھا اور تہذیبی عدم استحکام کو اپنے اظہار کے لئے زبان و بیان اور ہیئت و اسلوب کی نئی ساخت اور ڈھانچے کی تلاش تھی۔ اس دور کے بارے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے نئے نظم گو شعراء کے حوالے سے بعض بنیادی نکتے اٹھائے ہیں، اس لئے ان ہی کے الفاظ میں:۔

"یہ دور برصغیر ھندو پاک میں تہذیبی، سیاسی، اخلاقی اور سماجی اقدار کی پامالی کا دور ہے۔۔۔۔ اس کیفیت نے اردو نظم کو بھی متاثر کیا ہے، اور اس کے نتیجے میں جو رجحان ابھر کر سامنے آیا ہے، وہ نظم میں شخصی طرزِ احساس اور انفرادی زاویۂ نظر پر اصرار ہے۔ طے شدہ نقطۂ نظر، طے شدہ موضوعات، طے شدہ نتائج تک پہنچنے کی پابندی، طے شدہ فنی اسالیب سے وفاداری ـــــ ان سب کی نفی اور ان سے انحراف و انقطاع کا عمل اس دور میں تیز ہوا ہے۔"

باقر مہدی کا پہلا مجموعہ ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا تھا۔ جیسا کہ 'شہرِ آرزو' کے نام سے ظاہر ہے، یہ ایک رومانی ذہن کے نیم منحرف شاعر کی غزلوں اور نظموں کا مجموعہ ہے۔ یہ شاعر ابھی اپنے آپ کو اس روایت سے آزاد نہیں کر سکا ہے جس میں اس کی ذہنی نشو و نما ہوئی ہے۔ شخصیت میں انحراف اور بغاوت کے چراثیم تو ضرور ہیں مگر ان کی موجودگی کا اندازہ صرف فکری ارتعاشات یا موضوعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ غزل اور نظم کی اصناف میں روایتی لفظیات، تراکیب، اسلوب، حتیٰ کہ کلیشے سے نجات حاصل کرنے والی جست ابھی اس کے حصے میں نہیں آئی ہے، تاہم اس فنی پس ماندگی کے باوجود اگر باقر مہدی نے اسی شعری روایت کو اپنے وجود میں راسخ کیا ہوتا اور اس کی بنیاد پر اپنے شعری سفر کی اگلی منزلیں متعین کی ہوتیں تو شاید شاعر ہونے کی حیثیت سے ان کے کارنامے کی اہمیت قدرے مختلف ہوتی اور ان کی انفرادی صلاحیت کے اظہار کے پیچھے زیادہ ٹھوس اور مستحکم بنیادوں کا سہارا موجود ہوتا۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا، باقر مہدی نے ایسے سہاروں کی پروا ہی کب کی ہے اور بزرگوں

ل متعین کردہ جمالیات کو ان کی طرز فکر ہی کی طرح کب مستو نہیں کیا ہے ——— لیکن تنقید کو تو اپنے
موضوع کے ارتقاء کے ساتھ ممکنہ ارتقاء کی بھی نشاندہی کرنی چاہئے اور شاعری کو سب سے پہلے شاعری
کے طور پر دیکھنا چاہئے دانش وری اور بغاوت کے طور پر نہیں۔ تاہم باقر مہدی کا مطالعہ اس اعتبار
سے نہایت دلچسپ اور نتیجہ خیز ہو سکتا ہے کہ جدید شاعری کے بیش تر لوازم کو اختیار کرنے کے
باوجود یہ شاعر جدید شاعری کی کوئی خاص اہم اور نمایاں آواز کے طور پر اپنی پہچان کرانے میں کامیاب
کیوں نہیں؟۔ اگر باغیانہ خیالات کا اظہار، عالمی سطح کی علمی اور فکری سرگرمیوں سے باخبری
ساری دنیا کے باغی کرداروں کو آئیڈیالائز کرنا اور فلسفیانہ موشگافیوں کو کسی شاعری کا سرمایۂ افتخار
قرار دیا جا سکتا ہے تو باقر مہدی کی شاعری یقیناً بیش قیمت اور وقیع ہے۔ اور اگر ایسا نہیں تو ان
اسباب پر غور کرنا چاہئے کہ ان تمام دانشورانہ وسائل کو اختیار کرنے کے باوجود ان کی شاعری
جاذب توجہ اور اپنے معاصر شعری سرمایہ میں اضافہ کی حیثیت کیوں نہیں رکھتی؟ لیکن اس سوال
کا جواب قدرے بعد میں۔ سردست یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ باقر مہدی کا ذہنی اور فنی
ارتقا کن خطوط پر ہوا ہے اور "سیاہ / سیاہ" کی روشنی میں جس تدریجی ارتقا کا ہم مشاہدہ کرتے
ہیں اس میں باقر کا شاعرانہ کردار کیا رہا ہے۔

'شہر آرزو' میں روایتی اسالیب شاعری کا تسلسل اور کلاسیکی لفظیات کا تتبع بہت
واضح ہے۔ اس مجموعہ میں روایت سے انحراف کی شعوری کوشش تو ضرور ملتی ہے مگر یہ کوشش نمایاں
نہیں ہو پاتی۔ چنانچہ غزلوں کے اسی قسم کے اشعار:۔

دردِ دل آج بھی ہے جوش وفا آج بھی ہے — زخم کھانے کا محبت میں مزا آج بھی ہے
گرمیٔ عشق نگاہوں میں نہیں ہے نہ سہی — مسکراتی ہوئی آنکھوں میں حیا آج بھی ہے

ہر جگہ بجلیوں کی یورش ہے .... — کیا کہیں! اپنا آشیاں نہ رہا ....
تمہاری زلف سے قصے کہے اسیری کے — تمہارے ذکر سے دار و رسن کی بات چلی

اور نظموں کے عنوانات 'شہر آرزو'، میرا عہدِ شباب، 'قیدی'، ہم لوگ اور بھگا
وغیرہ یا تو روایت پرستی کی تصویریں پیش کرتے ہیں یا پھر اس زمانہ کے مقبولِ عام سا

طبقاتی کشمکش، مظلومیت اور سیاسی استحصال کی داستان سناتے ہیں۔ شہر آرزو میں بعض ایسی بھی نظمیں ہیں جن کو نسبتاً غنیمت قرار دیا جا سکتا ہے مثلاً اس نے کہا' اور 'نئے انداز کا غم' ـــ مگر ان میں سے بھی پہلی نظم نیم رومانی جذبات کی ناپختگی کی غماز ہے اور دوسری خالصتاً موضوعاتی نوعیت کی حامل اور رقت آمیز ـــ اس مجموعہ کی دوسری نظموں کا حال کچھ ان نظموں سے بدتر ہی ہے نظموں کی عام فضا شاعر کے ناپختہ جذبات اور سیاسی اور سماجی سطح پر جنم لینے والے عام اور رائج موضوعات سے آگے نہیں بڑھتی۔ اگر ان نظموں میں ہیئت کی پیچیدگی یا تہہ داری ہی فکری تہہ داری کے فقدان کا نعم البدل بن پاتی جب بھی معاملہ توجہ طلب ہوتا۔ اس کا مطلب یہ نہ سمجھا جائے کہ محض ہیئت کا نیاپن یا اس کی پیچیدگی کسی نظم کی عظمت کی ضامن ہو سکتی ہے۔ اچھی شاعری کسی سکہ بند ہیئت کی پابند تو نہیں ہوتی مگر جب کوئی شخص پابند، روایتی یا نیم روایتی ہیئتوں میں کوئی نیا اسلوب نہ پیدا کر سکے تو ہیئتی تجربے سے اس بات کی امید بندھتی ہے کہ شاید ہیئت کی پیچیدگی، معنوی امکانات کی راہیں استوار کرے۔ اس لئے کہ پیش کی جانے والی کسی حقیقت کی معنویت کا سارا انحصار متن اور متن کی ہیئتی پیش کش سے زیادہ شاید کسی اور شعری وسیلے پر نہیں ہو سکتا۔

باقر مہدی کی نظموں میں شدتِ جذبات کبھی کبھی جذباتی ابال کی شکل اختیار کر لیتی ہے، اور جذباتی وفور کی بات ان کے پہلے مجموعۂ کلام پر ختم نہیں ہو جاتی ان کے بعد کے تین مجموعوں کی شاعری بھی اس رجحان سے دامن چھڑانے میں پورے طور پر کامیاب نہیں معلوم ہوتی۔ البتہ بعد کے زمانے کی شاعری کو 'شہر آرزو' کی اس مخصوص فضا سے بعض دوسرے اعتبارات سے مختلف قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ شاعری خواہ کالے کاغذ کی نظمیں' کی ہو، 'ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں' کی یا پھر 'کالی غزلیں کالی نظمیں' کی، ایک ایسے ارتقا کا پتہ دیتی ہے جس میں شاعر نے روایتی اسلوب اور لفظیات سے بڑی حد تک نجات حاصل کر لی ہے۔ بعد کی شاعری میں جذباتی وفور ختم تو نہیں ہوا مگر اس نے غصہ، بغاوت اور احتجاج کا روپ اختیار کر لیا ہے اور عنفوان شباب کے ابھرے تاثرات نے طنز و تمسخر کا سلیقہ سیکھ لیا ہے۔ (واضح رہے کہ یہ طنز بھی محض طنز ہے، عموماً وہ طنز ملیح یا IRONY نہیں بن پاتا جس کے ذریعہ علامتی معنویت کی گنجائش پیدا ہوتی ہے) اس شاعری میں باقر مہدی ایک مکمل اینگری ینگ مین بن کر نمودار ہوئے ہیں۔ اپنے معاصر نظام پر برافروختہ

ہر سب کچھ بدل ڈالنے کا ولولہ رکھنے والے۔ لیکن شاعر کی شخصیت کا یہ پہلو یکایک نمودار نہیں ہوتا، وقت اور استدادِ زمانہ کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتا ہے اور اپنی شکل وصورت واضح کرتا ہے یہی سبب ہے "کالے کاغذ کی نظمیں" میں ایک غصہ ور نوجوان کے جذبات پر مبنی نظموں کے ساتھ ساتھ ایسی نظمیں بھی شامل ہیں جن کو منظری او تاثراتی نظموں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں سے ایک نظم "شام" ہے جس کے دو بند اس طرح ہیں۔

ایک خمیدہ سے پیڑ کے نیچے / میں بھی ساحل کے پاس بیٹھا ہوں / شاخیں موجوں پہ یوں جھکی سی ہیں / رخصتی لمحوں میں کوئی جیسے / رات کی بات کہنے والا ہو ——— یا یہ بند کہ
روز آفتاب عالم تاب / ایک گردش میں مبتلا رہ کر / منزلِ صبر کے قریں آکر / سرخ رو ہو کے
ڈوب جاتا ہے

ان مصرعوں پر اختر الایمان کی جو پرچھائیں پڑ رہی ہے وہ اپنی جگہ، شاعر کا ناآزمودہ کار ہونا وہاں ظاہر ہوتا ہے جہاں وہ اپنے ڈکشن میں لفظوں کی تعبیرات اور کلیدی الفاظ کے ساتھ ان کی صفات کا بھی برمحل استعمال نہیں کر پاتا۔ اگر آپ اس نظم کو DECONSTRUCT کریں، تو ایک نگاہ میں آپ کو معلوم ہو جائے گا کہ یہ ایک ایسی نظم ہے جس کی بنیاد شام کے منظر اور اس سے وابستہ اداس اور یاس انگیز صورتِ حال اور تاثر پر رکھی گئی ہے، مگر چونکہ اس کی لفظیات اسے ایسے مدلول کی طرف لے جاتی ہے جس پر شاعر کا کوئی قابو نہیں ہے، اس لئے اس یاس انگیز اور قنوطی فضا پر مبنی نظم میں "شامیں اکثر اداس رہتی ہیں" کے ساتھ "روز یہ آفتاب عالم تاب" اور "سرخ رو ہو کے ڈوب جاتا ہے" جیسے متضاد صورتِ حال پیدا کرنے والے مصرعے بھی متن لکھنے والے کی مرضی کے خلاف اس طرح آجاتے ہیں کہ آفتاب کے ساتھ عالم تاب اور پھر یہ کہ اس کے غروب ہونے کے لئے سرخ رو ہونے کی صفات، نظم کے پورے متن کو منتشر متزلزل اور مصنف کے منشا کے بالکل برعکس فضا اور تاثر سے دوچار کر دیتی ہیں۔ اس نظم کے مقابلے میں "سورج" ہی کے موضوع پر ان کی ایک مختصر نظم زیادہ بھرپور، جامع اور کامیاب ہے:

اپنے چہرے پہ خونِ دل مل کے	رات کے بام سے اترتا ہے
جستجو کا وہی پرانا عصا	ہاتھ میں لے کے چلتا رہتا ہے

جیسے منزل سے بے خبر روشنی کی تلاش میں گم ہو ا...

اس نظم کے مصرعوں میں نہ صرف تسلسل اور ارتقا کا ربط ہے بلکہ تمام مصرعے نظم کی فضا سے ہم آہنگ ہیں اور ایک مخصوص تاثر کی تکمیل بھی کرتے ہیں۔ اور سورج ' جیسے عام منظری نوعیت کے معروض کو ایک بھرپور تاثر میں تبدیل کر دیتے ہیں ان دونوں مثالوں سے پتہ چلتا ہے کہ باقر مہدی شاید مختصر نظموں میں ہی اپنا اظہار شاعرانہ ذمہ داری اور فن کاری کے ساتھ کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ نظم ذرا سی طویل ہوئی اور ان کی سانس پھول جاتی ہے' استعارے اور پیکر تو دور کی بات ہیں ڈکشن کی غیر تہہ دار سطح تک ان کے جذباتی ابال اور سرعتِ اظہار کی زد میں آکر ان کے قابو میں نہیں رہ پاتی۔ اب اسے "فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے" نہ کہا جائے تو اور کیا کہا جائے۔

'کالے کاغذ کی نظمیں' میں 'ریت اور درد' کے عنوان سے ایک نظم شامل ہے خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنے مشہور انتخابِ نظم "نئی نظم کا سفر" میں باقر مہدی کی جو دو نظمیں شامل کی ہیں ان میں 'گوڈو' کے علاوہ دوسری نظم 'ریت اور درد' ہی ہے! اس کے علاوہ وحید اختر اور بعض دوسرے نقادوں نے بھی اس نظم کو غیر مشروط طور پر سراہا ہے۔ جدیدیت کے زیر اثر مواد اور موضوع سے زیادہ استعاراتی اور تہہ دار طرزِ اظہار کو جو غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی اس سے باقر مہدی کا عام شعری اسلوب برائے نام ہی کسبِ فیض کر سکا۔ تاہم ان کی جو دو چار نظمیں کسی حد تک اس اسلوب کی نمائندگی کرتی ہیں ان میں 'ریت اور درد' بھی ہے۔ اس نظم میں زندگی اور وجود کے حوالے سے درد اور ریت کے مابین استعاراتی رشتے کو جس سلیقے سے نمایاں کیا گیا ہے وہ باقر مہدی کی شاعری میں ایک ممتاز فنی کارکردگی کی مثال پیش کرتا ہے ——— اس نظم میں ریت کے تلازمات 'ویرانہ' آندھیاں' سراب' پیاس' اور تودے' کسی نہ کسی طرح درد کے سارے تلازمات سے نہ صرف یہ کہ ہم آہنگ ہو جاتے ہیں بلکہ تلازموں اور پیکروں سے مرتب ہونے والی تصویر' دل کی ویرانی کے مجرد تصور کو ایک متحرک' مرئی اور مرتب استعارے میں تبدیل کر دیتی ہے۔ اس نظم کی فنی سطح کی دو چار نظمیں' جو باقر کے نام کو ایک شاعر کی حیثیت سے امتیاز بخش سکتی ہیں وہ 'گوڈو' 'آشنا نما' اور 'ایک لمبی گونج' ہیں۔ ان نظموں میں موضوع کو آرٹ بنانے اور شعری زبان کے وسیلے سے حقیقت کو نئے سرے سے خلق کرنے کی ایسی صفت ملتی ہے جس کی طرف اگر باقر مہدی نے مستقل

وجہ دی ہوتی تو ان کا نام بھی صفِ اول کے نظم گو شعراء کے ساتھ لیا جاتا۔ یوں تو یہ نظمیں بھی بہت
غیر معمولی نہیں مگر باقر مہدی کی شاعری کی انقلابی اور جذباتی فضا میں فنی طور پہ مختلف ہونے کے
سبب ممتاز بھی دکھائی دیتی ہیں۔
ان نظموں کے مقابلے میں اگر باقر مہدی کی جذباتیت زدہ نظموں کا مطالعہ کیجیے تو شاعر
کی ولولہ انگیزی اور خود ضبطی کی کمی کو ہر جگہ صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان کی ایک نظم ہے
"ہائی بلڈ پریشر" کی ایک نظم" اس نظم کے مصرعے اس طرح ہیں:
رگوں میں جلتا لہو / کالی مٹی میں سے ملنے کو بیتاب ہے / بے کسی موت کی راہ دکھلا کے
تک رہی ہے" اور میں نے سبب نظم لکھنے میں مصروف ہوا
جب ــــ
اب ذرا اس موضوع پر ایک نوجوان شاعر کی غزل کا ایک ایسا شعر دیکھئے جس کا محرک
نہ تو بلڈ پریشر ہے، نہ موت کا خوف اور نہ وہ اعلانیہ آہنگ جو اس نظم میں موجود ہے۔

مٹی کی یہ دیوار کہیں ٹوٹ نہ جائے
روکو، کہ مرے خون کی رفتار بہت ہے

اس شعر کا شاعر یہ تو اپنے موضوع کا تعین کرتا ہے (ویسے غزل میں ایسا کیا بھی نہیں
جا سکتا) اور نہ دونوں مصرعوں میں کوئی ایسا لفظ استعمال کرتا ہے جو شعر کے محرک کی نشاندہی
کرے۔ نتیجہ صاف ظاہر ہے کہ یہ شعر تو ایک بے پناہ شعر بن جاتا ہے مگر باقر مہدی کی نظم
بلڈ پریشر کی نظم ہونے کے بجائے ہائی بلڈ پریشر کے عالم میں کہی ہوئی محض ایک اعصاب زدہ نظم
بن کر رہ جاتی ہے۔
ابتدائی سطروں میں باقر مہدی کے باغیانہ اور انقلابی خیالات، عالمی سطح کی باغی شخصیت
اور تحریکوں کے حوالے اور ان کو آئیڈیلائز کرنے کی کوشش اور عالمانہ اور دانش ورانہ موشگافیوں کا ذکر
گیا تھا اور یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ اس بھاری بھرکم فکری اور تحریکی پس منظر کے باوجود باقر مہدی کی
شاعری بڑی اور عظیم تو کیا اوسط درجے کی شاعری بھی کیوں نہیں بن پاتی۔ اس سلسلے میں یہ تو عرض
ہی جا چکا ہے کہ ان تمام دانشورانہ لوازم کے باوجود جذباتیت کی افراط اور خود ضبطی کا فقدان ان کی
اور غزلوں کی سطح کو بلند نہیں ہونے دیتا۔ اس کا ایک ثبوت تو نظموں کے محرکات کا عنوان کے لفظ

ہی بے محابا طور پر واشگاف ہو جاتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ واشگاف انداز میں عنوان سے اپنے موضوع کو بے نقاب کرنے کے بعد وہ نظم کی بُنت اور ڈھانچے میں بھی اظہار کا کوئی سحر کوئی التباس یا پھر تہہ داری پیدا کرنے کی کوئی فنی تدبیر اختیار نہیں کر پاتے۔ نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان کی نظم اکہرے پن کی سطحیت سے بلند نہیں ہو پاتی اور نہ تازگی کے امکانات پیدا کر پاتی ہے۔ باقر مہدی کی بعض نظموں کے عنوانات اس طرح ہیں 'بھوک' 'ایک لمبی گونج' 'حرف میں چنگاری' 'قطرہ قطرہ تیزاب' 'ویٹ نام' 'فاشزم' 'ایک سرخ افسردہ چراغ' وغیرہ وغیرہ۔ ایک تو ان نظموں کے عنوانات موضوعاتی بالادستی اور بلند آہنگ جذباتیت کا اعلان کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ان عنوانات سے آگے بڑھئے تو نظموں کے خارجی ڈھانچے کے اندر کوئی ایسا داخلی ڈھانچہ STRUCTURE بھی مشکل سے تلاش کیا جا سکتا ہے جس کی مدد سے وہ شعری تمثال گری، پیکر تراشی، استعاراتی معنویت یا فکری انضباط کا ثبوت پیش کر سکتے۔ باقر کی شخصیت میں طنز کے عنصر کی بات پہلے کہی گئی تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ یہاں طنز کو بھی اکہرے تمسخر کی سطح پر استعمال کرتے ہیں اور متضاد معنویت کی بنیاد پر پیدا ہونے والے طنزیہ لہجہ کو علامتی جہت دینے میں ناکام رہتے ہیں۔ متذکرہ بالا نظموں میں اگر آپ بلا انتخاب بھی دو ایک نظم کو پڑھ کر دیکھیں تو ان معروضات کی تصدیق ہو سکتی ہے مثال کے طور پر انکی نظم 'ویٹ نام' کے مصرعے اس طرح ہیں۔

> امریکی جٹ / ہر بھرے، گھنے گھنے جنگل پر، ننھی ننھی کلیوں جیسے گاؤں کھلتے ہنستے شہروں پر / آتش بازی کرتے ہیں / ہم / بھوک کے دیس کے بے کس شاعر حسرت سے سب کچھ تکتے ہیں / امریکی گیہوں کھاتے ہیں / ہم کیا بولیں، کون ہماری سنتا ہے اپنے لفظ بھی ایک مدت سے / جیبوں اور جسموں کی طرح / خالی ہیں / صرف اک چیخ ابھرتی ہے / آتش بازی بند کرو / بمبئی کے ایک چھوٹے سے کمرے میں تنہا میں کیوں چیخ رہا ہوں / یونہی ـــــ چیخ چیخ کہ تھک جاؤں گا / سو جاؤں گا / مر جاؤں گا
> ویٹ کانگ سے مل جاؤں گا

اسی طرح کی ایک نظم "اک سرخ افسردہ چراغ" (مخدوم کی یاد میں) ہے

> کیا ہوا / کیوں مرے کمرے کا / پرانا بلب بجھ کر رہ گیا / کیا چارہ گر کی جستجو میں / کھو گیا

اک سرخ افسردہ چراغ / انقلاب آئے نہ آئے / لیکن اس کی راہ میں / ہم جوانوں کے
بڑھے جائیں گے یونہی قافلے

ان دونوں نظموں کی بلند آہنگی اور جذباتی لے کچھ اتنی شدید ہوگئی ہے کہ موضوع سے گہری دلچسپی رکھنے کے باوجود کوئی شخص اسے شعری اظہار کا نام دینے میں تکلف محسوس کریگا۔ اگر جوانوں کے بڑھتے ہوئے قافلے کا اعلان اور امریکی جارحیت اور بربریت کے نتیجے میں شاعری کی رقت آمیز چیخ یا اس کے مرنے کا اندیشہ، شاعری ہے تو انقلاب زندہ باد اور خطیبانہ شعلہ بیانی شاعری کے دائرے کا سے باہر کیوں؟ باقر مہدی اپنے تنقیدی مضامین میں بعض شعری اور فنی قدروں کی بات بھی کرتے ہیں مگر ان کی اپنی شاعری فنی سطح پر اس کی کوئی مثال مشکل سے ہی پیش کر پاتی ہے۔ خطابت اور شاعری کا فرق یا بیانیہ شاعری اور شاعرانہ بیان کا تفاوت، تو وہ اپنے ممدوح مخدوم محی الدین کی شاعری پڑھ کر بھی بڑے عمدہ طریقے سے سمجھ سکتے تھے اور پولینڈ کے انٹی پولٹکل گروپ کے نمائندہ شاعر ٹڈیوز روز یوچ کی نظموں کا مطالعہ کرکے بھی۔ جس کی ایک نظم 'میری شاعری' کو انہوں نے اپنے مجموعۂ کلام "ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں" کی تمہید کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اپنی ایک نظم 'بڑے مسخرے ہو' میں باقر مہدی کہتے ہیں کہ :-

"ہزاروں خریدے ہوئے نامی شاعر / قصیدہ نگاری میں یکتا / نئے حکمرانوں کی تعریف
وتوصیف لکھنے میں / مصروف ہیں ——— بڑے مسخرے ہو / خوشی، غم،
محبت، بغاوت، کے معنی بدلنے سے / استعاروں کی دنیا میں ہل چل مچی بھی تو کیا ہے /
چلو اپنے سرکس سے نکلو / کہیں سے وہ چنگاری لاؤ / جو سارے قصیدوں کے دفتر جلا دے

اپنی متعدد نظموں کی طرح باقر مہدی نے اس نظم میں بھی سرکش یا بغاوت کی ترغیب یا اعلا کے ساتھ اپنا شعری موقف بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے، چنانچہ الفاظ کے مروجہ معنوں میں مچانے اور استعاروں کی دنیا سے شناسائی حاصل کرنے کے اعلان کے باوجود نہ تو وہ اپنے الفاظ میں استعاری جہت پیدا کر پاتے ہیں اور نہ اپنے خطیبانہ لہجے کو فنی تدبیر کاری کا رمز سکھانے کی کوشش کر شاید یہی سبب ہے کہ اگر ان کا کوئی معاصر سریت یا التباس آفرینی کا اسلوب اپنانے کی طرف مت ہوتا ہے تو یہ رویہ ان کو سمجھوتہ یا مفاہمت کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ اپنی ایک نظم کا انتساب"

سردار جعفری کے نام کرتے ہوئے (اسے نہ بھولنا چاہئے کہ یہاں پدم شری کا لفظ بھی باقر مہدی کے معروف طنزیہ انداز کی نمائندگی کرتا ہے) ان کی میر شناسی یا کبیر پسندی کو باقر مہدی نے ان کی انقلابیت اور اور اشتراکیت کے منافی قرار دیا ہے۔

"یہ تصوف کی اجڑی پناہ گاہ میں چھپنے کی کوشش کا مرید ایک قسم کی بزدلی ہے۔"

اب بھلا اس دانشور کو کون بتائے کہ زندگی کی برہنہ سچائیوں کے مقابلے میں تصوف کی سرّی صداقت زیادہ معنی خیز اور تہہ دار ہے' اور چونکہ شاعری کا سرچشمۂ فیضان ہمیشہ سے سرّی روایتیں رہی ہیں اس لئے اگر سردار جعفری میر کے تصوف کو یا کبیر کی بھگتی کو انقلابی روایت کے ساتھ ساتھ تعمیری امکانات کا سرچشمۂ فیضان بھی سمجھتے ہیں تو یہ ان کے مرید ہونے کے منافی نہیں ہے۔

باقر مہدی کی شخصیت میں فکری طور پر INSPIRE ہونے کی غیر معمولی صلاحیت ہے یہی وجہ ہے کہ زان گاف، گوئٹرا، اکٹوویا پاز اور چے گوارہ سے لیکر میر، آتش، یگانہ، راشد، مخدوم اور ایم۔ ایف حسین تک متعدد انقلابی، شاعر اور مصوران کی فکر کو مہمیز کرتے ہیں اور نتیجہ کے طور پر باقر کبھی کسی کی یاد میں، کسی کے خیالات سے متاثر ہو کر، کسی کی زمین کو اپنا کر، اور کبھی کسی کے آرٹ کو بنیاد بنا کر نظمیں اور غزلیں کہتے ہیں۔ باقر مہدی کی نظموں اور شعروں کے پیچھے سے جو ان کے سرچشمۂ فیضان شخصیتوں کی پرچھائیاں جھانکتی ہوئی نظر آتی ہیں وہ اسی اثر پذیری کا لازمی انجام ہے ——— یہی سبب ہے کہ باقر مہدی کی بہت کم نظمیں اور غزلیں ایسی ہیں جو دوسروں کی چھاپ سے آزاد ہوں۔

انہوں نے اپنے انتخاب کلام میں کئی درجن غزلیں شامل کی ہیں۔ مگر ان میں غزل کی روایت میں گھٹا ہوا وہ عام قسم کا ایجاز یا علامتی اظہار بھی مشکل سے ملتا ہے جو اکثر شاعروں کے اشعار میں بلا کسی شعوری کاوش کے پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی غزلوں میں اس طرح کے خوشگوار، تازہ کار اور رچاؤ کر ظاہر کرنے والے شعر بھی معدودے چند ہی ملتے ہیں۔

مجھے دشمن سے اپنے عشق سا ہے ——— میں تنہا آدمی کی دوستی ہوں

زمیں پہ رہ کے کہیں ظلم سے پناہ نہیں ——— فلک بھی اب نہ رہا پھر ہماری ہجرت کیا

قیدی ہے اندھیروں میں امیدوں کی کرن تک ——— لیکن دل سرکش سے اجالا نہیں جاتا

باقر مہدی کا ایک شعر ہے ؎

بحروں کو توڑ تاڑ کے نالے میں ڈال دو

بس دل کی لَے میں فکر کو ڈھل جانا چاہیئے

لیکن اگر ہم ان سے یہ توقع رکھیں تو کوئی غلط بات نہ ہوگی کہ انہوں نے پہلے مصرعے میں بحر اور نالے کی جو رعایت یا مناسبت پیشِ نظر رکھی ہے، اس نوع کی رعایتوں اور تدبیروں کے بغیر فکر و خیال کا دل کی لَے میں ڈھلنا آسان نہیں ہوتا۔ اگر باقر مہدی کی دانش وری، جذباتیت، بلبلِ شوریدہ کا نالۂ خام نہ ہوتی اور ان کی فکر محسوس فکر بن پاتی تو ان کے خیالات مجرد تصورات بن کر نہ رہ جاتے ان کا لہجہ ناہموار اور درشت نہ ہوتا اور ان کے بیان میں شاعرانہ بیان یا کم سے کم تحت البیان کی کیفیت ضرور پیدا ہو جاتی۔ ظاہر ہے کہ اسی کیفیت کے فقدان کے باعث ان کے یہاں نئی فضا اور نئے منظر ناموں کی بہتات کے باوجود استعاراتی فضا برائے نام ہی ملتی ہے —— یہی ان کی دانشورانہ قوت ہے اور یہی شاعرانہ کمزوری۔

●●

"سات سماوات" مجموعۂ کلام

مصنف: عرفان صدیقی

تبصرہ نگار: خلیل مامون

قیمت: ساٹھ روپئے

ملنے کا پتہ:- نصرت پبلشرز - امین آباد - لکھنؤ

ہیچش ہنر نبود و خبر نیز ہم نداشت

حافظ بہ تو گوئے فصاحت کہ مدعی

حافظ کا یہ شعر یوں تو مجموعی طور پر آج کے اکثر اردو شاعروں پر صادق آتا ہے۔ تاہم اردو جدید تر غزل گوؤں پر اس کا اطلاق کچھ زیادہ ہی موزوں معلوم ہوتا ہے۔ اسی پس منظر میں "سات سما" کا مطالعہ ایک خوش آئند و خوشگوار تجربہ ہے

"غزل کی ماہیت اور ہیئت" پر فراق گورکھپوری کہتے ہیں "غزل انتہاؤں کا ایک سلسلہ (A SERIES OF CLIMAXES) یعنی حیات و کائنات کے وہ مرکزی حقائق جو از زندگی کو زیادہ سے زیادہ متاثر کرتے ہیں تاثرات کی انہی انتہاؤں یا منتہاؤں کا مترنم خیالات کا بن جانا، اور مناسب ترین یا موزوں ترین الفاظ و اندازِ بیان میں ان کا صورت پکڑ لینا —— اسی کا

"غزل دوسرے اصنافِ ادب سے، اس لحاظ سے متمائز ہے کہ اس کے ہر شعر کا موضوع:

مادّہ، Objective Co-Relative کم سے کم ہوتا ہے۔ اس "کم سے کم" کو وجدانی، جمالیاتی، تخیلی یا معنوی لحاظ سے "زیادہ سے زیادہ" بلکہ لامحدود بنا دینا اور اس طرح درد یا راحت، غم یا نشاط، مانوسیت یا حیرت، درکِ محض یا استعجاب، غرض کہ تمام نفسیاتی کیفیات و تجربات کا شعورِ خالص پیدا کرکے، ہمیں ایک ناقابلِ فراموش انبساط و طمانیت کی دولت عطا کرنا، غزل کا اصل مقصد و منصب ہے"۔

فراق غزل کی شاعری کو درکِ خالص کی شاعری کا نام دیتے ہیں۔ اور غزل کے علائم کے تعلق سے یہ بھی کہتے ہیں کہ غزل کے علائم کا خلاقانہ استعمال معمولی شاعر نہیں کر سکتا۔ یہ ایک طرح سے غزل کی بڑی حد تک قابلِ قبول تعریف ہے۔ لیکن ان کے خیالات کی نوعیت عمومی ہے۔ غزل کی مخصوص ہیئت اور اس کی ٹھوس روایات کے پس منظر میں کسی مخصوص شاعر کی انفرادیت اور تشخص کے جوہر کی پہچان کا کوئی مخصوص معیار اور ذریعہ انہوں نے متعین نہیں کیا ہے۔ لیکن اس سے قطعِ نظر، فراق نے غزل کی جو تعریف متعین کی ہے وہ ایسی کسوٹی ہے جس پر اردو کے کم غزل گو شعراء پورے اتریں گے لیکن اچھی غزل کی پرکھ اور پہچان کے لئے یہ کسوٹی ناگزیر ہے۔ عرفان صدیقی کے مجموعۂ کلام "سات سماوات" میں شامل بیشتر غزلیں اس کڑی کسوٹی پر بڑی حد تک پوری اترتی ہیں۔

"سات سماوات" میں دیباچہ کے طور پر حضرت علی رضی اللہ عنہ کا قول درج ہے۔ جو دراصل "نہج البلاغہ" کے پہلے خطبے کا وہ حصّہ ہے جس کی رو سے کف درد ہاں سمندر سے خدا نے خلاء میں سات آسمان پیدا کئے۔

رکھ دیئے دل میں مرے سات سمندر اپنے ۔۔۔ یہی ویرانہ بچا تھا تو خدا نے آخر

اس شعر میں "سات سماوات"، سات سمندر بن گئے ہیں۔ اور انسان کا دل وہ خانۂ خالی جس کی پہنائی میں خدا نے سمندر سے سات آسمان بنائے ہیں۔ تخلیق کا یہ سلسلہ ازل تا ابد جاری ہے۔ اور اس تخلیق کی کارگاہ، انسان کا دل ہے۔ تغیّر و تبدّل کی رزم آرائی بھی یہی، اور اس رزم آرائی میں لہولہان بھی یہی دل ہے۔ انہی معنوں میں، دل بیک وقت شکست خوردہ بھی ہے اور فاتح و کامراں بھی۔

عرفان صدیقی کی شاعری میں، تضادات، گھل مل کر ایک نقطۂ اتّصال یا نقطۂ اتحاد بن جاتے ہیں۔ بیشتر اوقات گمان گذرتا ہے کہ یہ رویّہ ان کی شاعری کا بنیادی پتھر ہے۔ مثلاً یہ اشعار دیکھئے

میں عجب عقدۂ دشوار کو حل کر آیا ۔۔۔ زندہ رہنا تھا سو جاں نذرِ اجل کر آیا

الٹ گیا ہے ہر اک سلسلہ نشانے پر ــــــ چراغ گھات میں ہیں اور ہوا نشانے پر

اک موج ہے شاداب ہیں یہ دونوں کنارے ــــــ جو ہے مرے من میں ترے من میں بھی وہی ہے

خاک میں اس کی اگر خون بھی شامل ہے تو کیا ــــــ یہ میرا گھر بھی تو ہے، تو جو قاتل ہے تو کیا

ختم ہو جنگ، خرابے پہ حکومت کی جائے ــــــ آخری معرکۂ صبر ہے، مہلت کی جائے

عجیب موج ہے دشمن کہوں کہ دوست کہوں ــــــ زمین کاٹ رہی تھی کہ گل کھلانے لگی

پیاس نے آبِ رواں کو کر دیا موجِ سراب ــــــ یہ تماشا دیکھ کر دریا کو حیرانی ہوئی

تضادات کے اتحاد کی اسی کوشش میں، وہ کارزار بھی پیدا ہوتا ہے جہاں شاعر ایک رجز خواں کے روپ میں ابھرتا ہے۔ ~

حرفِ رجز سے یوں نہیں ہوتا کوئی کمال ــــــ باطن تک اس صدا کی دھمک جانا چاہیئے

اک درد نیا سینۂ پُرشور میں جاگا ــــــ اک اور رجز خواں صفِ جنگاہ میں آیا

تضادات میں اتحاد کی کوشش، انسان کرتا تو ہے لیکن نتیجہ اکثر ناکامی پر منتج ہوتا ہے۔ خیر و شر کے تصادم میں بالعموم "شر" کامیاب ہوتا ہے اور خیر، خاک و خون میں غلطاں۔ لیکن ہم کو بتایا گیا ہے کہ اس معرکے میں شکست، جیتنے والے کی اور جو اپنے لہو میں ڈوب کر شہید ہوتا ہے، کامرانی اور سرخ روئی اس کی ہے۔ عرفان صدیقی کی اکثر غزلیں، اسی سُرخروئی اور کامرانی کی ثناخواں ہیں۔ اقدار کا وہ تصور جو ایسی شکست کو فتح میں اور نوحے کو زمزمے میں تبدیل کر دیتا ہے، عرفان صدیقی کی غزلوں میں اس طرح سرایت کئے ہوئے ہے کہ فیض کی اس نوعیت کی بہترین شاعری سے قطعِ نظر کیفیت و کمیت کے اعتبار سے "سات سماوات" کی مثال اردو شاعری میں نہیں مل سکے گی، عرفان صدیقی کی شاعری کی ایک اور جہت بھی ہے قتلِ حسین کا اصل میں مرگِ یزید ہونا، ان کے ہاں بالکلیہ اور ہمیشہ مشیتِ الٰہی پر ہی مبنی نہیں ہوتا بلکہ وہ اس میں، انسانی عزم و ارادہ کی بھی کارفرمائی کے قائل ہیں۔ اور اس یقین کا اظہار ان کی شاعری میں، آہنگ اختیار کر لیتا ہے۔

عرفان صدیقی کی شاعری میں، غزل کی روایات، غزل کی لفظیاتِ شعری اور غزل کے آہنگ کے ساتھ ساتھ ایک ایسے جہاں کا منظر نامہ خلق کیا گیا ہے جو جدید تر انسان کے احساس کا جہاں ہے ہوتے ہوئے بھی تاریخ کے تسلسل سے ابھرتا ہے خصوصاً ہماری اپنی روحانی تاریخ سے۔ اس اعتبا

عرفان صدیقی کی شاعری، صحیح معنوں میں، جدیدیت کے ٹھوس عوامل اور ٹھوس احساسات کی شاعری بھی ہے۔ ان کے ہاں، ایسے علامیوں کی خوبصورت بازیافت ملتی ہے جن سے ہماری مذہبی اور روحانی روایات کا گہرا رشتہ ہے۔ اور یہ چیز فیض کے ہاں بھی مشکل سے ملے گی۔ اس اعتبار سے، عرفان صدیقی کا معنوی رشتہ اقبال سے بہت گہرا ہے۔

"سات سماوات" کی غزلیں، عرفان صدیقی کی شاعری کو نئے عہد کے جدید تر غزل گو شعراء کی صف میں سب سے آگے لاتی ہیں، نہ صرف یہ بلکہ یہ غزلیں، انقلاباتِ زمانہ کے جانکاہ مرحلوں میں، بکھرتے ہوئے اردو کے ثقافتی شیرازے کے نئے مزاج کی تشکیل بھی کرتی ہیں۔ یہ غزلیں اردو غزل میں ایک نئے عہد کے آغاز کا اعلان ہیں۔

یہاں عرفان صدیقی کی شاعری کے کچھ ایسے پہلوؤں اور کچھ ایسے عناصر کی جانب اشارہ بھی ضروری ہے جو ان کی شاعری کے امکانات کو محدود کرنے کی قوت رکھتے ہیں۔ اردو میں، غالب کے معنوی اور اسلوبی اثر سے، بہت کم شعراء بچ سکے ہیں۔ عرفان صدیقی کی غزل پر بھی غالب کا اثر نمایاں ہے۔

کسی شاعر کی لفظیات، اور اس کی تراکیب، محض ظاہری ہیئت کا پیکر نہیں ہوتیں۔ ان کے اندر شاعر کے تخیل اور احساس کی پوری کائنات کارفرما ہوتی ہے۔ جب کوئی نیا شاعر کسی بڑے شاعر کی تراکیب اور لفظیات کا استعمال کرتا ہے تو اس کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ انہیں اپنی تخلیق، اپنے خیال اپنی شعری صورتِ حال اور بالآخر اپنے زمانے کے لسانی پس منظر میں، اس طرح تبدیل کر دے کہ وہ اس کی ملکیت بن جائیں۔ ورنہ نئے سے نیا خیال بھی، پرانی ترکیب اور پرانی لفظیات کے پیراہن میں اپنا آب و رنگ کھو دیتا ہے۔ اور نئے شاعر کے نئے شعر میں، پرانا شاعر بولتا ہوا نظر آنے لگتا ہے۔ اپنے اظہار میں کسی بڑے شاعر سے متاثر ہونا، بری بات نہیں ہے۔ لیکن اس اثر کا مستقلاً قائم رہنا کسی بھی نئے شاعر کی اپنی آواز اور انفرادیت کے لئے خطرے کا باعث ہے۔ ناصر کاظمی پر ابتداءً، فراق اور غالب کے بڑے واضح اثرات تھے لیکن آگے چل کر ان کی شاعری نے ایک اپنا آہنگ پیدا کر لیا۔ یقیناً عرفان صدیقی نے غالب کے رنگ میں بہت اچھے مضامین باندھے ہیں۔ اور غالب کے چند اشعار میں مضمر خیالات کو آگے لیجانے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے لیکن یہ ان کی شاعری کا کمزور حصہ ہے۔

عرفان صدیقی کے ہاں ایک اور چیز جو کھٹکتی ہے، وہ بعض الفاظ اور خیالات کی تکرار ہے۔ ہر بڑا

لکھنے والا کسی نہ کسی معنوں میں اپنے آپ کو اپنے فن میں دہراتا رہتا ہے۔ لیکن وہی استعارے اور وہی کنایے تواتر کے ساتھ آتے رہیں تو بے رنگ یکسانیت کا خطرہ لگا رہتا ہے۔ چلتے چلتے عرفان صدیقی کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

خدا ایک دن بن جائے گھر ایسا نہیں ہوگا
اچانک جی اٹھیں گے بام و در ایسا نہیں ہوگا

سکوتِ وہم میں کس کو پکارتا ہوں میں
نیم شب، یہ سکوتِ مکانِ گمشدگاں

میں اپنی کھوئی ہوئی بستیوں کو پہچانوں
اگر نصیب ہو سیرِ جہانِ گمشدگاں۔

اور اک جست میں دیوار سے ٹکرائے گا سر
قید پھر قید ہے، زنجیر کی وسعت پہ نہ جاؤ

اب دعائیں نہ صحیفے سرِ دنیائے خراب
میں بھی خاموش ہوا میرا خدا بھی خاموش

کیا بشارت غرفۂ حیرت سے کرتی تھی نزول
کیا کرامت میرا حرفِ نارسا کرتا تھا رات

بے نوا پتے بھی آیاتِ نمو پڑھتے ہوئے
تم نے دیکھا ہے کبھی شاخِ شجر کا جاگنا

اک اسم کی طاہر چادر میں
طلے موسم دھوپ عذابوں کا

جاگتی راتوں میں لہراتے ہوئے حمد کے گیت
طاقِ مسجد میں کسی دل کی تمنا روشن

رات اک شہر نے تازہ کئے منظر اپنے
نیند آنکھوں سے اڑی کھول کے شہپر اپنے

ابھی سے راستہ کیوں روکنے لگی دنیا
کھڑے ہوئے ہیں ابھی اپنے روبرو ہم لوگ

عجب نہیں کہ یہ دریا نظر کا دھوکا ہو
عجب نہیں کہ کوئی راستہ نکل آئے

اُسی کا خانۂ ویراں، اسی کا طاقِ ابد...
میں اک چراغ ہوں چاہے جہاں جلائے مجھے

ذرا جو بند ہوں آنکھیں تو شہ کے زنداں میں
عجب سلسلۂ بام و در نکلتا ہے..

زمین پھر بھی کشادہ ہے بال و پر کیلئے
کہ آسمان تو حدِ نظر نکلتا ہے..

وادیٔ ہُو میں پہنچتا ہوں بہ یک جستِ خیال
وسعتِ افلاک مری وحشتِ جاں سے کم ہے

بازگشت

آل احمد سرور

شان الحق حقی

آفتاب احمد خان

نیر مسعود

شمیم حنفی

فضیل جعفری

مسعود علی بیگ

امتیاز احمد

انور خان

محمد علوی

احمد جاوید

اقبال کرشن

سید ارشاد حیدر

محمد ابراہیم صدیقی

علی امام نقوی

حبیب حق

اکرام خاور

انجم مظہری

قیصر زماں

مظہر امام

شاہد کلیم

روداد "حلف" حیدرآباد لٹریری فورم۔

پرویز اختر

آصف فرخی

محمد عمر میمن۔ امریکہ

تازہ شمارہ مل گیا ۔ پڑھ رہا ہوں، پڑھ لوں تو ۳ اور ۴ دونوں کے متعلق تاثرات لکھوں گا ۔ ایک بات ابھی کہدوں ۔ انٹرویو یا گفتگو کو ایڈٹ ہو کے شائع ہونا چاہیئے تھا تاکہ ضروری نکات بھی ابھر سکیں اور ادھر ادھر کی باتیں (دلچسپ ہوں تو بھی!) جگہ نہ گھیریں ۔

آل احمد سرور ۔ علی گڈھ

•••••••••••••••

مشفقی ۔ شمارہ ۴ ملا ۔ آنکھیں روشن ہوئیں ۔ آپ کتنی پابندی سے کتنا اچھا پرچہ نکال رہے ہیں، چھ مہینے میں ایک بار ہی سہی، بعض کا تو پتہ ہی نہیں چلتا کہ کب جلوہ دکھائینگے، حسن ادارت، ادبی وقار و معیار اور اپنی خاص شناخت و کردار سب باتیں موجود ہیں ۔

" اور اگر چاہیے کچھ بات تو وہ بات بھی ہے ۔ "

(بہادر شاہ ظفر)

میں آپ کا اور جناب نامی انصاری کا بہت ممنوں ہوں کہ میرے افسانوں کے مجموعے " شاخسانے " کو اتنی توجہ سے ملاحظہ فرمایا اور اپنی فراخ دلی سے، میرا دل بڑھانے کو اتنی اچھی اچھی باتیں لکھیں ۔ کاش وہ اردو افسانوں کا کوئی انتخاب مرتب فرمائیں اور اس میں وہ افسانہ بھی شامل ہو جس کی بابت انہوں نے لکھا ہے کہ " بہترین اردو افسانوں کے انتخاب میں یہ افسانہ اعتماد کے ساتھ شامل کیا جاسکتا ہے ۔ "

بعض الفاظ میں ان کو مقامی بلکہ " پنجابی " لہجہ محسوس ہوا اور لکھا ہے کہ ہم لوگ یوں بولتے ہیں ۔ معلوم نہیں " ہم لوگ " سے ان کی کیا مراد ہے ۔ خود ہم تو دلی میں یونہی (یا یوں بھی) بولتے تھے ۔ جیسے میں نے لکھا ۔ اس پر ایک پرانی بات یاد آگئی ۔ میرے والد صاحب (۱) سے کسی نے پوچھا حضرت اس لفظ کی کوئی سند ہے ۔ انھوں نے کہا اس کی سند ہمارا قول ہے ۔ میں حاشا یہ دعویٰ نہیں رکھتا ۔ یہ ہما ہی انہی بزرگوں کو زیب دے سکتی تھی ۔ لہذا حوالوں ہی پر اکتفا کروں گا

(۱) " ہواؤ کھلنا " اسی شکل میں نوراللغات اور آصفیہ سے لے کر پلیٹس اور گلکرسٹ تک کی ڈکشنریوں میں موجود ہے ۔ استعمال کی سندیں بھی دلی اور لکھنو دونوں جگہ سے مل سکتی ہیں

- -

(۱) مولوی احتشام الدین حقی دہلوی ایم ۔ اے (علیگ) ۔ ان پر میرا ایک مضمون میرے پہلے مجموعہ مضامین " نکتہ راز " میں موجود ہے ۔ جس زمانے میں وہ عثمانیہ یونیورسٹی کے لئے اردو لغت کی ترتیب و تدوین سے منسلک تھے ۔ جس کے نگراں مولوی عبدالحق صاحب تھے، تو مولوی عبدالحق صاحب کے بعض مخالفین نے یہ شوشہ چھوڑا کہ یہ تو ہاپوڑ کے رہنے والے ہیں ۔ ہم ان کو سند کیسے مان لیں ۔ مولوی عبدالحق صاحب تک یہ بات پہنچی تو انہوں نے قہقہہ لگایا اور احتشام صاحب کی طرف اشارہ کرکے فرمایا کہ سند یہ موجود ہے ۔

"ان سے کھل کر بات چیت کرنے کو میرا تو ہواؤ نہ پڑتا اگر وہ خود پہل نہ کرتیں۔" مضامین فرحت (مرزا فرحت اللہ بیگ) ص ۱۳۳

"غرض سو سے کچھ زیادہ بھلے آدمی مرنے پر مستعد بیٹھے تھے۔ کوتوال کا ہواؤ نہ پڑسکا کہ ادھر کا ارادہ کرے۔" آرائش محفل (شیر علی افسوس) ص ۵۷ (انجمن ترقی اردو، ہند، دہلی)

یہ درست ہے کہ اس کا مادہ (دھاتو) ہیا (دل) ہے اور ہیاؤ بھی اس کی ایک شکل ہے۔ شبد ساگر نے صرف ہیاؤ ہی دیا ہے۔ عام لوگ ہیاؤ بھی بولتے تھے۔ مثلاً سرشار کے ہاں ہے۔

"مجال کیا تھی کہ کبھی کراہ چلیں۔ بیسواؤں کی طرح بننے ٹھننے کا ہیاؤ نہیں پڑتا تھا۔" سیر کہسار ۲، ص ۲۲۷ (نولکشور)

(۲) "منہ پر فقے اڑ رہے تھے۔" یہ لفظ "فق" سے بنایا گیا ہے جس کی اصل عربی ہے۔ اس کی بھی سندیں دونوں جگہ سے موجود ہیں۔

"یہ سنتے ہی دونوں کے فقے اڑ گئے۔" آغا شاعر دہلوی، دامِ مریم ص ۱۵

"اس جواب سے میاں زاہد کے چہرے پر فقے اڑنے لگے۔" اودھ پنچ، لکھنؤ جلد ۱۶، ۲۲

ہوائیاں اڑنا اپنی جگہ فصیح اور مستند ہے۔ محل استعمال سیاق یا ماحول پر مبنی ہوتا ہے خصوصاً افسانے میں "ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد" چنانچہ

(۳) "مٹی کا دیوا اپنے آخری سانس پورے کر رہا تھا۔" یہ جملہ میرے افسانے "سہاگ مالا" میں آیا ہے جس کا ماحول تاریخی اور علاقائی ہے۔ دیوا اور دیا دونوں ٹکسالی لفظ ہیں۔ گو کہ ہم دیا سلائی بولیں گے دیوا سلائی نہیں، اور عام طور پر بھی زبان پر دیا زیادہ ہے۔ دیہات میں دیوا۔ بچپن کا سنا ہوا ایک بول یاد آیا۔

کوٹھے اوپر چور گوری دیوا بلالو۔

"خالق باری" میں دیوا ہے۔

چراغ است دیوا   فتیل است باتی
بود جد دادا   نبیرہ ست ناتی

لیکن دیکھئے امیر خسرو سے منسوب اس پہیلی میں دیا کس خوبصورتی سے آیا ہے۔

بالا ہوتو سب کو بھائے   اور بڑھے تو کام نہ آئے
لے دیا میں نے اس کا ناؤں   بوجھے تو بوجھ نہیں چھوڑ دے گاؤں
(دیا)

افسوس کہ یہ پہیلی بہت غلط نقل کی جاتی ہے جس سے نکتہ ہی غائب ہو جاتا ہے۔ میں نے جیسی بچپن سے سنی ویسے لکھی ہے۔ "بڑھتے کا مطلب بجھے۔" "اور بڑا ہو کام نہ آئے" بے معنی بات

ہو جاتی ہے ۔

علامہ راشد الخیری نے ایک جگہ دیوا بھی لکھا ہے ۔

" دیوان خاص میں جھنڈیاں ، دیواروں پر قندیلیں ، منڈیروں پر دیوے " ۔

وداعِ ظفر صفحہ ۱۷۸ عصمت بک ڈپو ، دہلی

(۴) " کھانا کرے میں رکھا رہتا ہے اور پھک کر جاتا ہے ۔ "پھکنا پھینکنا کا فعل لازم مجہول ہے یہاں بھی گھر کی ماما بول رہی ہے ۔ لیکن گرامر اس کی درست ہے جس پر کوئی گرفت نہیں ہو سکتی ۔ جناب نامی کے متبادل الفاظ کہ کھانا رکھا رہتا ہے اور " بعد میں پھینک دیا جاتا ہے ۔ " توضیح ہے بول چال نہیں ۔ وہ ماماں یوں نہ بولتی ۔ اور اس لہجے میں شکوے کا پہلو بھی نہیں ۔

زبان کے معیار کا مسئلہ وقت کا ایک اہم اور غور طلب مسئلہ ہے جسے میں نے اب سے بہت برس پہلے اپنے ایک مقالے میں چھیڑا تھا جو سبط حسن مرحوم کے رسالے " پاکستانی ادب " میں چھپا تھا اور میرے دوسرے مجموعہ مضامین " نقد و نگارش " میں بھی شامل ہے ۔ میں نے مسئلے کا اتمام نہیں کیا تھا ، صرف اس کے خد و خال کو واضح کیا تھا ۔ انھیں خلاصتاً ایک اور مضمون کی صورت میں پیش کر رہا ہوں کہ شاید آپ کے پڑھنے والوں کو اس سے دلچسپی ہو اور وہ اس پر اظہار خیال فرمائیں ۔

شفیق فاطمہ شعریٰ نے یہ بجا کہا کہ یوسفی صاحب پر میرے مضمون میں جہاں اجمال ہے وہاں تفصیل کی بڑی گنجائش تھی ۔ انہوں نے خاص طور پر اس جملے کی وضاحت چاہی ہے کہ " چھینٹے بھی اس خوبی سے اڑاتے ہیں کہ چہرے مسخ ہونے کی بجائے نکھر گئے ہیں ۔ " یہ بات سارے کرداروں پر صادق آتی ہے ۔ کونسا کردار ہے جس کے اینڈے بینڈے کنوں (یا انوکھے زاویوں) لٹک جھٹک ، بوا لعجبی پر ان کی نظر نہیں گئی ۔ لیکن کسی پر اوچھے پن سے وار نہیں کیا ۔ اول سے آخر تک دلچسپ بلکہ دلکش خاکے بچے ہوئے ہیں ۔ شرابی بینکر سے بھی نفرت پیدا نہیں ہوتی ۔ چھینٹے تو ڈھیلا پھینک کر بھی اڑائے جاسکتے ہیں ۔

گمنام صاحب کا فرمانا ہے کہ میں نے " یوسفی صاحب کے رنگ میں لکھنے کی غلطی کا ارتکاب کیا ہے ۔ " محض غلطی ہوتی تو بخشی بھی جا سکتی تھی ۔ ارتکاب پر تو سزا ملنی چاہئے ۔ لیکن بجز اس کے کہ موضوع شگفتہ نگاری کی ترغیب رکھتا تھا ۔ اور تو کوئی بات اس مضمون میں یوسفی صاحب کے فن یا انداز سے ملتی جلتی نہیں جس پر نقالی کا گمان ہو ۔ ویسے بھی میں صرف اکیڈیمک انداز میں لکھنے کا عادی نہیں ہوں ۔ معلوم نہیں ، انہوں نے میری کونسی تحریریں پڑھی ہیں کہ پٹڑی بدلنے کا گمان ہوا ۔ میں نے بہت نثر لکھی ہے جو نامور لوگوں کو پسند آئی ہے ۔ ان میں نیاز فتح پوری بھی ہیں اور جوش بھی ، رشید احمد صدیقی بھی ہیں اور شفیق الرحمن اور یوسفی صاحب بھی ۔ اب اقتباسات کیا نقل کروں جبکہ ان حضرات کے نام بھی جھجکتے ہوئے پیش کئے ہیں مگر گمنام

صاحب کی کمیں گاہ سے اچھالا ہوا فقرہ سب پر بھاری ہے کہ اٹھایا جائے نہ رکھا جائے ۔ میں نے اپنے نام کا ڈنکا کبھی نہیں بجایا ۔ یہ شعر برسوں پہلے کہا تھا ۔

حقی مزاجِ دل نے نہ دی فرصتِ نگاہ
شہرت تو مجھ سے نام مرا پوچھتی رہی

طولِ کلام معاف، کئی دلچسپ بحثیں آپڑی تھیں ۔ مضمون جلد بھیجنے کی کوشش کروں گا ۔ آج کل انگلش اردو ڈکشنری میں لگا ہوا ہوں جو آکسفورڈ یونیورسٹی پریس نے میرے سپرد کی ہے ۔ " افکار " میں " افسانہ در افسانہ " کا سلسلہ بھی چل رہا ہے ۔ لغات تلفظ کی پروف خوانی ہو رہی ہے ۔

شان الحق حقی ۔ کراچی

• • • • • • • • • • • • • • •

" سوغات " کا تازہ شمارہ ملا ۔ بہت بہت شکریہ ۔ ابھی تو زیادہ تر ورق گردانی ہی کر پایا ہوں ۔ عرفان صدیقی صاحب کا لکھا ہوا مضمون اقبال اور فیض کی نظموں کا تقابلی مطالعہ البتہ پڑھ لیا ہے ۔ صدیقی صاحب کا یہ ارشاد کہ " اقبال کی نظم کے برعکس فیض کی نظم کسی مخصوص واقعے یا عقیدے کی بنیاد پر تعمیر نہیں ہوئی ۔ " درست نہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان کو اس " مخصوص واقعے " کی اطلاع نہیں تھی ۔ فیض کی یہ نظم ان کے کراچی کے دوران قیام جنوری ۱۹۶۵ء میں لکھی گئی نہ کہ اپریل ۱۹۶۸ء میں جیسا کہ صدیقی صاحب نے نظم کو مضمون کے ساتھ نقل کرتے ہوئے ظاہر کیا ہے ۔ (دیکھئے سرِ وادیٔ سینا ۔ ۱۹۷۳ یا نسخہ ہائے وفا ۔ ۱۹۸۵ء) اس زمانے میں فیلڈ مارشل ایوب خان کا بطور صدر پاکستان انتخاب ہوا تھا ۔ اس انتخابی معرکے میں ان کی حریف بانی پاکستان محمد علی جناح کی بہن محترمہ فاطمہ جناح تھیں ۔ اہالیان کراچی نے بڑے جوش و خروش سے ان کا ساتھ دیا مگر جیت ایوب خان کی ہوئی ۔ اس خوشی میں ایوب خاں کے ایک فرزند گوہر ایوب نے جو ایک زمانے میں فوج میں کپتان تھے، پھر صنعت کار بنے اور اب سیاست میں آگئے ہیں، ایک جشن فتح کا اہتمام کیا ۔ ایک جلوس نکالا گیا جس میں مسلح افراد بھی تھے ۔ طاقت کے اس مظاہرے کے درمیان مخالف گروہ سے تصادم ہوا ۔ گولی چلی، بہت سے لوگ مارے گئے جو ظاہر ہے کہ عوام الناس میں سے تھے ۔ فیض نے بے آسرا، یتیم لہو کے رائگاں جانے کا ماتم یہ کہہ کر کیا کہ " یہ خونِ خاک نشیناں تھا، رزقِ خاک ہوا " اس لئے اس نظم میں ایک گہری محزونی کیفیت ہے ۔

یہی مخصوص واقعہ اس نظم یعنی " لہو کا سراغ " کے فوراً بعد کے دو قطعات اور ایک نظم " یہاں سے شہر کو دیکھو " کا بھی محرک ہے ۔ انہیں چاروں تخلیقات سے " سرِ وادیٔ سینا " کی ابتداء ہوتی ہے ۔ پہلا قطعہ خاص توجہ کا مستحق ہے ۔

زنداں زنداں شورِ انا الحق، محفل محفل قلقلِ مئے

خونِ تمنا دریا دریا، دریا دریا عیش کی لہر
دامن دامن رت پھولوں کی آنچل آنچل اشکوں کی
قریہ قریہ جشن بپا ہے، ماتم شہر بہ شہر

اس قطعے کے نیچے فٹ نوٹ میں یہ صراحت بھی موجود ہے کہ گلاب کا پھول سابق صدر ایوب خان کا انتخابی نشان تھا۔

آخر میں راشد کے بارے میں اپنے ایک جملے کی بھی وضاحت کر دوں جس کا ذکر آپ نے اپنے "نقشِ اول" میں کیا ہے۔ راشد کو شاعروں کا شاعر کہنے کا ایک مفہوم توصیفی کلمے کا ہے یعنی شاعروں میں سربر آوردہ شاعر اور دوسرا مفہوم تنقیدی جائزے کا یعنی وہ شاعر جو عام قارئین کی بہ نسبت شاعروں اور فنِ شعر کے پارکھوں میں زیادہ مقبول ہو، مگر حضرت آپ نے تو یہ کہہ کر کہ اردو کی جدید شاعری پر سب سے کم اثر راشد کی شاعری کا ہوا ہے راشد کو دوسری برادری سے بھی خارج کر دیا ہے۔ میں اس سے اختلاف کی اجازت چاہوں گا۔

"کبھی" "سوغات" کے ساتھ آپ بھی تو یہاں آئیے۔ امید ہے آپ خیریت سے ہوں گے۔

آفتاب احمد خان ۔ اسلام آباد

(فٹ نوٹ صفحہ ۵۴۱ پر دیکھیں۔م۔ا)

•••••••••••••••

"سوغات" کے بارے میں کوئی رائے دینے نہ دینے کا اختیار آپ نے مجھے دے دیا ہے۔ یہ مناسب بھی تھا۔ قریب نصف کتاب پر تو میں خود متصرف ہوں۔ اس پر رائے کیا دوں۔ صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ یہ خصوصی مطالعہ میری توقع اور استحقاق دونوں سے زیادہ ہے اور میری اپنی تحریریں اس توجہ خاص کا جواز شاید فراہم نہ کر سکیں۔

فی الحال "سوغات" نے ہم دوستوں میں تفرقہ ڈال رکھا ہے۔ یعنی سب ایک دوسرے سے بے نیاز اپنی اپنی جگہ اسے پڑھنے میں لگے ہوئے ہیں۔

خطوط کا حصہ قوت پکڑتا جا رہا ہے اور یہ بہت اچھا ہے۔ اس بار کے خط دیکھ کر اس لئے بھی خوشی ہوئی کہ "سوغات" پہلی کتاب پر ہم لوگوں کی گفتگو کے بعد سے بکھری ہوئی صف کی یکجائی سے صف بندی = گروپ بندی کا جو خلط مبحث ہوا جا رہا تھا وہ بڑی حد تک مکتوب نگاروں کی فہرست (اور عرفان صاحب کا خط) دیکھ کر دور ہو جائے گا۔ کمپوزنگ کی وجہ سے حصہ خوبصورت بھی بہت معلوم ہو رہا ہے، زیادہ مہنگا نہ پڑے تو پورا سوغات اسی طرح کمپوز ہونا چاہئے۔

(رفیق حسین کا) خود نوشت نوٹ مل گیا اس سے یہ فائدہ ہوا کہ اب مضمون شروع کر سکتا ہوں۔ شاہد احمد کا دیباچہ بھی ضروری تھا اس وقت سوچ سوچ کر کوفت ہو رہی ہے کہ

ہمارے یہاں سے کتنی کتابیں غائب ہو چکی ہیں ۔ شفیق الرحمن ، عظیم بیگ ، عزیز احمد ، منٹو ، کرشن چندر کے پورے سیٹ جن میں سے "چمکی" کے سوا کچھ نہیں رہا ۔ اور کتنے ہی اہم ، غیر اہم شاعروں افسانہ نگاروں کے مجموعے ۔ اس وقت اپنے ایک استاد اطہر حسین جعفری مرحوم یاد آگئے جنہوں نے محمد حجازی کے فارسی ناول "ہما" کا بہت اچھا ترجمہ "ظلِ ہما" کے نام سے کیا تھا ۔ (اسی کا ترجمہ یلدرم نے "ہما خانم" کے نام سے کیا تھا) وہ انگریزی عربی ، فارسی ، ترکی زبانوں کے ماہر تھے ، رجواڑوں میں اتالیقی ان کا ذریعہ معاش تھا ۔ والد مرحوم کے دوست تھے ۔ چنانچہ خود خواہش کر کے ہم بھائی بہنوں کو انگریزی پڑھائی ، عمدہ شہسوار اور بڑی آن بان کے سخت نازک مزاج آدمی تھے ۔ ان کے آخر وقت میں والد صاحب ان کی عیادت کو گئے ۔ میں بھی ساتھ تھا ۔ والد صاحب نے پوچھا آپ نے تو بڑی اچھی کتابیں جمع کی تھیں ۔ کہنے لگے قریب قریب سب کتابیں لوگ مانگ مانگ کر لے گئے اور پھر واپس نہیں کیں ۔ مجھے وہ منظر اب تک یاد آتا ہے کہ مرتا ہوا بوڑھا آدمی ایک ایک کتاب کا نام لیتا ہے اور چیخیں مار مار کر روتا ہے ۔ ایک نام اب تک کانوں میں گونجتا ہے ۔

"کنکارڈنس آف دقران ، مسعود صاب ، کنکارڈنس آف دقران!!"

نیر مسعود ۔ لکھنؤ

• • • • • • • • • • • • • • • •

"سوغات" کا نیا شمارہ اچھا لگا ۔ یہ احساس ضرور ہوا کہ نیر مسعود کا گوشہ اس سے بہتر ہونا چاہئے تھا گفتگو بہت منظم اور بامعنی نہیں ہے خیر ۔ گوشے میں خود نیر مسعود کی تحریروں نے لاج رکھ لی ۔ مجھے افسوس ہے "محرابین" کا تازہ شمارہ ڈاک میں گم ہو گیا اور مجھ تک نہیں پہونچا ۔ مگر کئی لوگوں نے اس میں آصف اور نیر مسعود کی گفتگو کا ذکر تعریف کے ساتھ کیا ۔ ان کی کہانیوں کے تجزیے ، دو تین ، بہت اچھے ہیں ۔ وارث کا مضمون بھی پھر پڑھنے پر اور اچھا لگا ۔ ○ پڑھے ہوئے مضمون میں انہوں نے شاید اچھی خاصی تبدیلی ، اضافے کر دیے ہیں اختر الایمان کی خود نوشت حسب معمول خوب ہے ۔ باقی مضامین میں فکر تو ہے گر ادب پر بات چیت میں فکر محسوس کے بغیر کام نہیں چلتا اور تحریر جمناسٹک بن کر رہ جاتی ہے ۔ اس بار نظموں ، غزلوں کا حصہ بہت اچھا ہے ۔ ایودھیا کے سانحہ پر ہندی میں بہت اعلیٰ درجے کی دو تین نظمیں چھپی تھیں ۔

○ یہ مضمون بنگلور میں منعقدہ اردو اکادمی کے سیمنار میں پڑھا گیا تھا ۔ جس میں شمیم حنفی بھی شریک تھے ۔ (م ۔ ا)

پتہ نہیں آپ کی نظر سے گذریں یا نہیں ۔ ادھر میں نے والکاٹ کی بہت سی شاعری پڑھی ان کی کچھ نظموں کی ترجمے انیس اشفاق سے کہیے کہ وہی کر دیں ۔ کیسی بے ساختہ گتھی ہوئی حیران کن نظمیں ہیں ۔ میں اپنے آشوب چشم پر قابو پالوں تو ارادہ ہے کچھ مضمون لکھوں ۔ ایک انجمن نے اخترالایمان پر دو لیکچرز کروائے تھے، خاصے مفصل ۔ اگر ریکارڈ کر لیتے تو شاید کچھ بات بنتی ۔

آپ نے نہایت ہوشیاری کے ساتھ ایک گمنام کے خط کے نیچے آصف کا وہ اقتباس دیا ہے جس میں گمنام خطوط کی نفسیات پر کچھ اشارے ہیں ۔ بہر حال، جس دانائے راز نے ادب میں اقدار کے مسئلے کو اس بے تحاشہ خود اعتمادی کے ساتھ مسترد کیا ہے اس کے بارے میں کیا لکھوں، سوائے اس کے کہ اس قسم کے نو مسلمانہ جوش کو ٹھنڈا ہونے کے لئے وقت اور تجربہ چاہئے ۔ دعا ہے کہ جلا یا بدیر مضمون کا نکتہ اس بالغ نظر کی بصیرت تک پہونچ سکے ۔ زندگی اور ادب کا سلسلہ بالآخر اقدار تک ہی جاتا ہے ۔ البتہ ادب میں قدروں کا مفہوم، ادب میں اخلاق اور ہیومنزم کی طرح، وہ کچھ نہیں ہوتا جو شاید اس " پردہ نشین " نے سمجھے ہیں ۔ یوں میرا سروکار تو زندگی اور ادب کی سچائیوں سے ہے اور مجھے کسی غیر معمولی نکتے تک رسائی یا کسی معاملے میں حرف آخر کہنے کا خبط کبھی نہیں رہا ۔ ادب کی تفہیم و تعبیر کا عمل معروضی یا سائنٹفک اگر ہو سکتا ہے تو بس ایک محدود سطح پر ۔ ہماری نئی تنقید اسی پھیر میں پڑی تو خرابی کے اس حال کو پہنچی ہے ۔ اخیر میں بس اتنا اور کہوں گا کہ بقول تخصے ادب اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے اور صرف AMORAL انسان MORALS کے ذکر سے بھڑکنے کی ہمت کر سکتا ہے ۔ میں تو کسی لکھنے والے کے یہاں لفظوں اور آہنگ کے انتخاب کو بھی ایک طرح کی MORAL CHOICE ہی سمجھتا ہوں ۔ "

شمیم حنفی ۔ دلی

• • • • • • • • • • • • • • • •

گذشتہ پانچ چھے دنوں میں میں نے چند چیزوں کا مطالعہ کیا ۔ قدرے غور سے ۔ پتہ نہیں یہ ممکن ہو سکے گا یا نہیں لیکن خواہش یہی ہے کہ اس شمارے پر ایک مفصل تبصرہ کر دوں ۔ ممکن ہے کہ آپ کو میرا تبصرہ پسند نہ آئے لیکن مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ آپ ادبی معاملات میں اس قسم کی چیزوں کی پرواہ نہیں کرتے ۔

مجھے یہ دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ لوگ نیر مسعود کو اردو افسانے کا وزیر آغا بنانے پر تلے ہوئے ہیں ۔ افسانوں سے ہٹ کر ان کے بارے میں جو گفتگو آپ نے شامل کی ہے اس کے لیے مہمل زیادہ مجبوری کی اصطلاح مناسب ہوگی ۔ پہلی چیز تو یہ کہ شرکائے گفتگو یعنی عرفان صدیقی، عابد سہیل اور شمس الرحمن نے نیر مسعود سے ان کے خیالات جاننے کے بجائے یہ بتانے پر زیادہ زور دیا ہے کہ وہ خود افسانے کے بارے میں کتنا جانتے ہیں ۔ ہر شریک گفتگو نے اپنے علم کے

اظہار کو نیر مسعود کے فن پر ترجیح دی ہے۔ گفتگو کے شخصی حصے میں جو سوالات ہیں وہ اس طرح کے ہیں کہ "آپ سگریٹ بنا کر کیوں پیتے ہیں؟ یا پھر یہ کہ "آپ نے اتنی تاخیر سے شادی کیوں کی" وغیرہ۔ افسوس کہ آپ نے اس گفتگو کے سلسلے میں کسی ایڈیٹنگ سے کام نہیں لیا۔

راشد کے بارے میں شمیم حنفی کا پورا مضمون کلیشیز اور PRETENSIONS سے بھرا ہوا ہے۔ یہ کمزوری ان کی ہر کتاب اور ہر مضمون میں پائی جاتی ہے۔"

فضیل جعفری ۔ بمبئی

•••••••••••••••

" سوغات " کے چاروں شمارے نظر سے گذرے۔ بلاشبہ بیشتر تحریریں موجودہ ادبی سمت و رفتار کی ترجمان ہیں اور چند عمدہ تخلیقات قارئین تک پہنچ رہی ہیں۔ رسالے کی ترتیب و تنظیم میں گفتگو، بحث اور اظہار خیال کے بھرپور امکانات موجود ہیں۔ اس سے یقیناً روایت اور جدید و جدید تر میں رشتے استوار ہو سکیں گے۔ "اس آباد خرابے میں" ایک عمدہ اور انوکھے انداز کی خود نوشت ہے۔

حالیہ شمارے میں نیر مسعود صاحب پر گوشہ کئی لحاظ سے تشنہ ہے۔ "خصوصی مطالعہ" ایک توضیحی و تجرباتی قسم کا مضمون ہے۔ شافع قدوائی صاحب کی خاصی محنت اور باریک بینی کے باوجود بعض باتیں وضاحت طلب ہیں (۱) لفظ فنکشنل " لسانیات اور مطالعہ زبان میں متعدد طور پر استعمال ہوتا ہے۔ اس کا اطلاق کسی لسانی فارم کا رشتہ اس نظام کے دیگر اجزاء کے ساتھ ظاہر کرنے کے سلسلے میں یا علم صوتیات (PHONOLOGY) میں دو یا دو سے زیادہ صوتی اکائیوں کے درمیان تخالفی رشتے CONTRAST کو دکھانے کے لئے ہوتا ہے۔ عمرانی لسانیات SOCIOLINGUISTICS میں لفظ فنکشنل کا اطلاق زبان اور سماجی عناصر کے درمیان تعلق استوار کرنے کے لئے ہوتا ہے چنانچہ عمرانی لسانیات کے ماہرین زبان کی ساخت اور استعمال کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہیں۔ اس کے تحت زبان کی لسانی ساخت یا اصول جاننا ہی کافی نہیں ہوتا بلکہ اس کا سماجی سیاق اور محل استعمال جاننا بھی بے حد ضروری تصور کیا جاتا ہے (۱)

اس مضمون میں لفظ فنکشنل کو جس معنی میں استعمال کیا گیا ہے وہ شافع صاحب کی اپنی اختراع معلوم ہوتی ہے۔ انہوں نے اس کو محض اطلاعی INFORMATIVE مفہوم میں

- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

1 - Hymes Dell. H 1971 .On Communicative Competence.
In Pride and Holmes (ed) Sociolinguistic . ɫ :٭
Harmondsworth Penguin

استعمال کیا ہے لیکن پھر بھی نیر مسعود صاحب کی نثر کے بارے میں لفظ کی یہ حیثیت اگر مان لی جائے کہ یہ بے کم وکاست محض ترسیل معلومات کے لئے استعمال ہوتا ہے تو ایسی زبان تخلیقی کیونکر ہوگی؟ اور پھر ادبیت کا کیا ہوگا؟ ایک تخلیق کار کے لئے یہ بات کہاں تک مناسب اور قابل تعریف ہو سکتی ہے کہ اس کی نثر تخلیقیت سے یکسر عاری ہو؟ پھر تو ادبی زبان یا زبان کی ادبیت کا قصہ ہی پاک ہو جائیگا۔

اسی پہلو پر عابد سہیل صاحب نے اپنے مضمون میں قدرے وضاحت اور قابل قبول انداز میں روشنی ڈالی ہے "نیر مسعود ہموار نثر لکھتے ہیں لیکن افسانوی ادب کی حد تک زبان کی یہ ہمواری کوئی بڑی خوبی نہیں۔

اس ہمواری کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سارے کردار اور واقعات ایک ہی رنگ میں رنگ جاتے ہیں۔ جب کہ ان کی الگ الگ صورتیں زبان کے مختلف رنگ و آہنگ کا مطالبہ کرتی ہیں" (ص ۲۸۸) لفظ اگر محض حوالے REFERENT کے طور پر استعمال ہوگا تو ایسی صورت میں قطعیت تو خود بہ خود پیدا ہو جائے گی۔ ایک جانب یہ اصرار کہ بیانیے میں قطعیت نہیں ہوتی اور دوسری طرف اس امر پر زور کہ اس نثر میں لفظ بے کم وکاست ترسیل معلومات کے لئے استعمال ہوتا نیز یہ کہ زبان استدلالی ہوتی بالکل دو مختلف باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ ان دونوں کو کس طرح RECONCILE کریں گے؟

آرائشی زبان کی ایک بنیادی خصوصیت اس کی مرصع FIGURATIVE نوعیت اور صنائع بدائع RHETORICAL FIGURES کا وافر استعمال ہے۔ قول محال (یا اجتماع ضدین) بھی اسی ضمن میں شامل ہے۔ مضمون نگار کا خیال ہے کہ نیر صاحب کے یہاں قول محال کا نمایاں طور پر استعمال ملتا ہے اور ساتھ ساتھ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ نثر تمام تر آرائش سے پاک ہوتی ہے۔ بہ یک وقت یہ دونوں باتیں کیسے درست ہو سکتی ہیں؟ صفحہ ۱۸۸ اور ۱۸۹ پر جو مثالیں نقل کی گئی ہیں ان سب کو بلا لحاظ قول محال میں شامل کرنا صحیح نہیں۔ اگر کسی ترکیب میں لسانی اعتبار سے دو مختلف معنیاتی عناصر SEMANTIC FEATURES موجود ہوں تو اسے تضاد یا زیادہ بہتر طور پر معنیاتی عدم مطابقت SEMANTIC INCOMPATIBILITY کہا جاتا ہے (۲)

قول محال کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ اس کا انحصار قابل قدر طور پر غیر لسانی سیاق اور مصنف و قاری کے مشترکہ اسکیما (SCHEMA) پر ہوتا ہے یہ بات قاری اساس نقطہ نظر

---

۲ - Geoffrey Leech 1976 and G N Leech 1966

سے بھی اہم ہے ۔ جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں سے بعض (سلطان مظفر کے مقبرے کو اس کی زندگی ہی میں اتنی شہرت حاصل ہو گئی، تم یہاں پرانے نوادر دیو، میں تمہیں وہی چیز دکھانے لایا ہوں جو موجود نہیں) کی نوعیت قول محال جیسی ضرور ہے اس کے لئے ایک خاص اصطلاح اجتماع ضدین OXYMORON موجود ہے ۔ کچھ مثالیں تو کسی اعتبار سے قول محال کے ضمن میں نہیں آتیں ۔ مثلاً" مجھے یقین تھا کہ وقت کی جو رفتار ۔۔۔۔۔ ، اس ساری مدت کا حاصل چھتری کی شکل کا یہ درخت ۔۔۔۔ ، وغیرہ ۔

کہانیوں میں ریاضیاتی توازن یا(GEOMETRICAL (ORDER کی نشاندہی یقیناً ایک توضیحی نکتہ ہے لیکن یہاں ریاضیاتی توازن سے ان کی مراد SYMMETRY ہے بعض اہم یورپی ماہرین لسانیات کے نزدیک زبان بنیادی طور پر ASYMMETRIC ہوتی ہے (۴)

اسی طرح افسانہ نگار کے اپنے تجربے کی نوعیت بھی منظم (یا) STRUCTURED نہیں ہوتی تو پھر کسی بیانیے میں SYMMETRY ہونا یا تلاش کرنا کہاں تک سود مند ہو گا؟

کہانیوں کے جاسوسی پہلو کا بھی ذکر کیا گیا ہے ۔ کیا کوئی کہانی محض تجسس کی موجودگی سے جاسوسی بن جائے گی ؟ بہتر ہوتا کہ موصوف یہ نشاندہی کرتے کہ کہانی میں جاسوسی عنصر کوئی مثبت شے ہے یا نہیں ۔

نیر مسعود کی کہانیوں کے متعلق یہ خیال کہ بیشتر کہانیاں ایک دوسرے کی توسیع ہیں یا ان میں موضوعاتی وحدت ملتی ہے ۔ کوئی نیا نہیں ۔ کسی ضابطے کے تحت اگر یہ بتایا جاسکے کہ یہ افسانہ نگار کی خوبی ہے یا کمزوری تب ہی "قطعیت" کا حق ادا ہو سکتا ہے ۔

شافع صاحب کی رائے میں یہ کہانیاں اسطور ، فینٹیسی ، واہمہ اور حاضر و غائب کی کشمکش جیسی خصوصیات کی حامل ہیں صحیح لیکن یہ خصوصیات تو نیر مسعود ہی نہیں انتظار حسین ، غیاث احمد گدی ، خالدہ حسین ، اور سریندر پرکاش کے یہاں بھی موجود ہیں ۔ موصوف کو احساس ہے کہ "موضوع پر غیر ضروری اصرار اور فنی خصوصیات کی نشاندہی کے نام پر محض پلاٹ ، کردار ، مکالمہ اور کہانی پن وغیرہ کی سطحی اور سرسری بحثوں کی مقبولیت کے باعث اردو میں فکشن تنقید اب تک بطور صنف زیادہ اعتبار حاصل نہیں کر سکی ہے "نیز یہ کہ فکشن تنقید "نارسا" "بے بضاعت اور " سطحی " ہے لیکن یہ بات شدید طور پر کھٹکتی ہے کہ پلاٹ ، کردار ، مکالمہ ، جزئیات ،

---

۴ - Martinet, Andre 1966 Elements of General Linguistics London Faber and Faber

کہانی پن اور صورت حال جیسے تمام عالمی لوازمات کو یکسر فراموش کر کے محض چند توضیحی نکات اور اصطلاحات کے ذریعہ کسی اہم افسانہ نگار کے فن کا احاطہ کیسے کیا جاسکتا ہے خصوصاً جبکہ مجوزہ اصطلاحیں ، زیر تشکیل اور اطلاق کے ابتدائی مرحلے میں ہوں ۔ اسی کے ساتھ انہوں نے دیگر ماقدین کے یہاں قطعی اور معروضی اصطلاحوں کی عدم موجودگی کا ذکر کیا ہے ۔

ممکن ہے چند خاص اصطلاحیں کسی ایک موقعے پر تجزیے کے لئے قطعی معروضی اور کافی ہوں لیکن کیا ضروری ہے کہ ادب کی تفہیم و تجزیے کے لئے جو اصطلاحیں آج قطعی اور معروضی لگتی ہیں آئندہ بھی اسی طرح قطعی رہیں ؟ ادب ہی کیا سائنسی علوم میں بھی تین چار دہائیوں کے بعد اصطلاحیں شدید طور پر غیر قطعی اور ناکافی محسوس ہونے لگتی ہیں ۔

نامی انصاری صاحب اپنے مضمون میں نہایت گول مول قسم کی باتیں کی ہیں ۔ "آب گم" کی صنفی اور موضوعی نوعیت پر تو مشتاق یوسفی نے خود بڑی وضاحت سے لکھا ہے (غنودیم غنودیم ص ۱۴) اب یہ کہ کہاں FACT ہے اور کہاں فکشن یہ توسعی لاحاصل ہوگی ۔ اس سے یوسفی کا فن کس طرح نمایاں ہوگا ؟ " سوغات " جیسے موقر جریدے میں جب کلیدی مضامین اس قسم کے ہوں تو تھوڑی سی حیرت ضرور ہوتی ہے ۔ میرے نزدیک یوسفی کا اصل کارنامہ زبان اور اس کا خلاقانہ و انوکھا استعمال ہے ۔ ان کے فن کو اولاً اسی زاویے سے دیکھتا ہوں ۔ یوسفی کے پاس وہ وہ لسانی حربے LINGUISTIC STRATEGIES موجود ہیں جن سے وہ نہایت معمولی ، سادہ علاقائی اور متروک الفاظ و تراکیب کو متحرک کر دیتے ہیں اور جو نت نئے سیاق فراہم کر دیتے ہیں وہ اب انہیں سے منسوب ہوں گے ۔ اردو کے لئے یوسفی ایک ایسا وافر RESOURCE بن گئے کہ اب اردو کہیں زیادہ توانا ، پرکشش اور لطیف شکل میں نظر آرہی ہے ۔

اپنے خط میں آصف فرخی نے بڑے مزے کی بات لکھی ہے " میں گمنام خط کا کوئی نوٹس نہیں لیتا کیونکہ ان کے محرکات ہمیشہ مشتبہ قسم کے ہوتے ہیں " مجھے کہنے دیجئے کہ آصف فرخی نے رد عمل کا جو انداز اپنایا ہے وہ آجکل کمیاب ہے ۔ اختلاف ، اعتراض ، یا ناپسندیدگی کی صورت میں کاش سب پڑھنے لکھنے والے یہی شائستگی اور تحمل اپنالیں ۔

مسعود علی بیگ ۔ علی گڈھ

•••••••••••••••

یہ شمارہ بہت بھرپور ہے ۔ شمیم حنفی ، وارث علوی ، اور عرفان صدیقی کے مضامین خوب ہیں ۔ نیر صاحب کا مضمون عزیز احمد پر اور " ادبستان " کے نام سے شامل تحریر بھی ۔ نیر صاحب کے گوشے والی تحریروں میں نیر صاحب کے افسانوں کے علاوہ دو تجزیے عرفان صدیقی اور سلام بن رزاق کے بالخصوص پسند آئے ۔ فیض اور اقبال کا تقابلی مطالعہ بھی خوب ہے ۔ " اہرام کا

میر محاسب " کے بارے میں سرور صاحب بعض باتیں نیر صاحب سے پوچھنا چاہتے ہیں۔ ممکن ہے براہ راست ان کو یا آپ کو ہی لکھیں۔ " اس آباد خرابے میں " خوب چل رہا ہے۔ اختر الایمان صاحب رفتار کچھ اور نہیں بڑھا سکتے ؟ ہر شمارے میں سب سے پہلے اسے ہی پڑھنے کا جی چاہتا ہے۔ شعری حصہ بھی خوب ہے۔ ارشد عبدالمجید، عرفان صدیقی کی غزلیں، شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظم بالخصوص اہم ہے۔ پہلے یا دوسرے دور کے سوغات کے کسی شمارے میں شعریٰ کے بارے میں قرۃ العین کا جملہ حال ہی میں نظر سے گذرا ہے کہ " یہ بی بی کون ہیں " ادھر ان کی دو تین اچھی چیزیں میں نے پڑھی ہیں " ۔ اب نہ وہ بی بی ہیں۔ نہ میں قرۃ العین حیدر کہ یہ جملہ دہراؤں۔ بہر حال خوب ہے ایک بات کھٹکتی ہے۔ شعری تخلیقات میں موجودہ کرائسس کے اثرات بہت واضح ہیں لیکن جیسا کہ امید کی جاسکتی ہے کوئی بڑی تخلیق کے آثار نظر نہیں آرہے ہیں۔ بازگشت میں نارنگ صاحب کا خط خاصا تلخ ہے۔ مصرعے اور جملہ کی بحث میں اس قدر آگے بڑھنے کے بجائے اگر ایک نظر پھر سے وہ فاروقی کا مضمون شعر غیر شعر اور نثر دیکھ لیتے تو مسئلہ اتنا آگے نہ بڑھتا۔ مذکورہ مضمون کے وقت سے ہی فاروقی کی بنیادی تھیسس یہ ہے کہ نثر میں بھی وزن اور آہنگ ہوتا ہے اس لیے یہ شاعری کی کوئی خصوصیت قرار نہیں دی جاسکتی۔ اس مضمون میں تو انہوں نے باقاعدہ نثری جملوں کی تقطیع کرکے دکھایا ہے۔ ان کی تھیسس یہ ہے کہ شاعری میں نثر کے برخلاف یہ وزن بالتکرار استعمال ہوتا ہے اور کچھ نہیں۔ جی ہاں، اگلا شمارہ پورا کمپیوٹر پر ہونا چاہیئے۔

شمارہ (۴) پر تفصیلی رائے لکھنے میں تاخیر ہوئی، لیکن اب حاضر ہے۔ وارث علوی صاحب نے اس بیان پر کہ عزیز احمد کے یہاں المیہ احساس کی کمی ہے آپ کا یہ ریمارک کہ " جو لکھنے والا حسن کامل اور آئیڈیل شخصیت کی تلاش میں نکلے اور جس کے ناولوں اور افسانوں میں افراد کی اندرونی شکست و ریخت ایک پورے طبقے کے انحطاط اور زوال کی عکاسی ہو وہ زندگی کے المیہ احساس سے کیسے عاری ہو سکتا ہے " بجا اور درست لیکن پتہ نہیں کیوں سرور صاحب کے ذخیرے میں ٹورنٹو میں اسلامک اسٹڈیز کی پروفیسر شپ کے دوران وہیں سے لکھے گئے ان کے ایک خط میں زندگی کی آسائشوں، شہرت اور عزت پر جس سطحی آسودگی کا اظہار ہوا ہے اسے پڑھ کر یہ اندازہ ضرور ہوتا ہے کہ یہ شخص اپنی بنیادوں پر اصرار کرنے، شجر سے پیوستہ رہنے اور شاخ سے جدا نہ ہو کر بھی خوش رہنے کے ہنر سے ناواقف ہے۔ اس کی جڑیں مضبوطی سے اپنی زمین میں پیوست نہیں ہیں اور میرا کچھ ایسا خیال ہے (یہ الگ بات ہے کہ کیا میں اور کیا میرا خیال) کہ ایسا آدمی کوئی المیہ فن پارہ تخلیق نہیں کر سکتا۔ المیہ کے لئے ماضی کی عظمت درکار ہوتی ہے۔ وہ عظمت جو ظفر اقبال کے اس شعر کو المیہ بناتی ہے۔

نئی فضا میں مہک ہے پرانے پتوں کی
جو خاک ہوگئے پر شاخ سے جدا نہ ہوئے

المیہ کا عنصر قرۃ العین حیدر کے یہاں موجود ہے۔ قاضی عبد الستار کے یہاں موجود ہے۔ قاضی عبد الستار کے چھوٹے سے افسانے "پیتل کا گھنٹہ" میں المیہ کی جو شدت موجود ہے وہ بہت کم فن پاروں میں مل سکتی ہے۔" وارث علوی صاحب کے مضامین مسوں اور مہاسوں سے لتنے بھرے ہوتے ہیں کہ اس میں اصل صورت کہیں اور چھپ جاتی ہے لیکن اس مضمون کی خشت اول انہوں نے سیدھی رکھی ہے یعنی اسکالر شپ اور فنکاری کی کش مکش۔ ان کی اس بات سے کون انکار کر سکتا ہے کہ "اسکالر تو کوئی بھی یونیورسٹی پیدا کر سکتی ہے جبکہ فنکار کے جنم کا کاروبار ابھی تک قدرت نے اپنے ہاتھ میں لے رکھا ہے" ۔ لیکن عزیز احمد کو بڑا افسانہ نگار ثابت کرنے کے لئے ان کی یہ دلیل بڑی بچکانہ معلوم ہوتی ہے کہ " بڑا شہر، میٹرو پولیٹن، کازمو پولیٹن شہر اردو میں پہلی بار عزیز احمد کے افسانوں میں پیش ہوا ہے۔" کیا صرف یہی چیز کسی فنکار کو بڑا ثابت کرنے کے لئے کافی ہو سکتی ہے؟ علوی صاحب نے کرشن اور قرۃ العین سے عزیز احمد کی مشابہت کا ذکر کرکے شاید قرۃ العین کے ساتھ زیادتی کی ہے۔ قرۃ العین کا تعلق اپنے فن سے ایک داخلی ضرورت کا ہے۔ وہ INNER URGE ہے جو انہیں لکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ ان کے یہاں جو تہذیبی گہرائی اور شاخ سے جدا نہ ہونے کا اندازہ ہے وہ عزیز احمد کے یہاں سرے سے مفقود ہے۔ قرۃ العین اس میں گلے گلے ڈوبی ہوئی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی نثر کے مقابلے میں عزیز احمد کی نثر کی ترجیح کی بات بھی سمجھ میں نہیں آتی۔ پھر اس ترجیح کا سبب یعنی نثر کی خصوصیت کرارا پن اور ٹھوس ہونا بھی قاری کے لئے سوالیہ نشان ہی بنا رہتا ہے۔ میرے لئے یہ بات تسلیم کرنا مشکل ہے کہ قرۃ العین سے زیادہ پاورفل نثر عزیز احمد کی ہے۔ کاش! علوی صاحب عزیز احمد کا کبھی اس نقطہ نظر سے مطالعہ کر سکتے کہ اپنی جڑوں سے بے نیاز یا بے جڑ شخص کو متحرک رکھنے میں ظاہری چمک دمک، عورت، اس کی ظاہری ہئیت، خوش لباسی، نازک اندامی، وغیرہ اور میٹرو پولٹین اور کازمو پولٹین شہر جو ان سب کی بہت اچھی نمائندگی کرتے ہیں کیسے اور کیوں اتنا اہم رول ادا کرتے ہیں۔ علوی صاحب کو شکایت ہے کہ عزیز احمد نے اپنی فنکارانہ صلاحیت کو دانشورانہ صلاحیت پر قربان کر دیا۔ سرور صاحب کے نام ان کے خط میں اس بات کا بھی اظہار ہے کہ اردو کی ناول نگاری میں یہ دولت، عزت اور شہرت کہاں نصیب ہو سکتی تھی۔ گو بڑی دقیانوسی سی بات معلوم ہوتی ہے لیکن عرض کیے بغیر چارہ بھی نہیں۔ ادب اور فن جو ایمانداری اور بے لوثی طلب کرتا ہے وہ ایسے لوگوں کے بس کی بات نہیں۔ وہ بات جو رشید احمد صدیقی نے علی گڑھ کے بارے میں لکھی تھی کہ "یہ بڑا ہی سخت گیر اور شکی محبوب ہے۔ نہیں چاہتا کہ اس کے ادنیٰ مطالبات سے بھی گریز کیا جائے یا اس کے سوا کسی اور سے التفات کیا جائے" وہی فن اور ادب پر بھی صادق آتی ہے۔ اور یہ لوگ کبھی کسی ایک کے ہو کر نہیں رہ سکتے۔ یہی ہمارے ادب اور ادیب دونوں کا المیہ ہے۔

عزیز احمد کے تاریخی افسانوں پر نیر مسعود صاحب کے مضمون کی اہمیت سے کون انکار کر سکتا ہے ۔ خصوصاً فلیش بیک کے تین استعمال اور "خیر میں اسے حوار زمیوں سے چھڑا لایا" کی انہوں نے جیسی وضاحت کی ہے اس کا جواب نہیں لیکن نیر صاحب کے نام کے ساتھ کچھ زیادہ ہی امیدیں وابستہ ہو جاتی ہیں ۔ کسی اور کی تحریر ہوتی تو یہ ساری چیزیں بلکہ اس سے کم بھی کافی ہوتیں لیکن نیر صاحب سے یہ امید تھی کہ وہ ان افسانوں کے حوالے سے فکشن اور تاریخی فکشن کے بارے میں کچھ کام کی باتیں بتائیں گے ۔ لیمب کے اقتباسات سے مماثلت والے حصے میں اس کی ضرورت بھی تھی ۔ تاریخ اور فکشن کے الگ الگ تقاضوں سے فنکار کیسے عہدہ برآ ہو سکتا ہے ۔ تاریخ کی حدیں کہاں ختم اور فکشن کی حدیں شروع ، یا فکشن کی حدیں کہاں ختم اور تاریخ کی حدیں کہاں شروع ہوتی ہیں ؟ ایسے بے شمار سوالات مضمون ختم ہونے کے بعد بھی ذہن کو پریشان کرتے رہتے ہیں ۔ آخر میں جو چند باتیں انہوں نے بیان کی ہیں وہ کتنی ناکافی ہیں اس کا اندازہ ان سے بہتر کسے ہو سکتا ہے ؟

عسکری صاحب اجتماعی ناول کی جو تھیسس لیکر چلے تھے افسوس ہے کہ اردو میں اب تک اس پر کوئی کام نہیں ہوا ۔ مضمون بہرحال اہم اور جاندار ہے یہی اگر اس تھیسس کو آگے نہیں بڑھایا گیا تو اس کی حیثیت محض تاریخی ہو کر رہ جائے گی ۔ پروفیسر حسن کا مضمون راشد کو جس تہذیبی تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتا ہے وہ اہم ہے ۔ تہذیبی معاملات سے انہیں خاص لگاؤ ہے ۔ اور ہر چیز کو اپنے تہذیبی پس منظر میں دیکھتے اور اس کے تعین قدر کی کوشش کرتے ہیں ۔ اسی لئے ان کے یہاں فن کار اور فن پارہ کے HUMANISTIC CONCERN کو بڑی اہمیت حاصل ہے ۔ اسی لئے اس مضمون میں بھی اس طرح کی باتیں بکثرت ملتی ہیں کہ "راشد کی شاعری ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ ہمارے معاشرے میں ادب کی حیثیت خواہ کتنی ہی غیر متعین کیوں نہ ہو اور ادیب کے حالات کیسے ہی دشوار ہوں وہ ایک انتہائی مسلسل اور متین انداز میں ایک غیر معمولی انہماک کے ساتھ ادراک و اظہار کی ذمہ داریاں نبھائے جاتا ہے ۔ ان میں سے کچھ ذمہ داریاں اس کے عہد کی تہذیب نے عاید کی ہیں کچھ کا انتخاب اس نے اپنی مرضی سے کیا ہے ۔ چنانچہ یہ شاعری کی ایک شخصی رزمیہ بھی ہے اور ایک اجتماعی رزمیہ بھی ۔ " اسی وجہ سے انہوں نے "کھول دو" کے بارے میں فحش اور غیر فحش کی بحث کا مذاق اڑاتے ہوئے اس کے بارے میں عسکری صاحب کا جملہ بھی نقل کیا ہے اور راشد پر حیات اللہ انصاری کی کتاب میں جاری و ساری عدم بصیرت کا پول کھولا ہے ۔

نیر صاحب کے گوشے میں خود نیر صاحب کی تحریریں ہی حاصل گوشہ ہیں ۔ انٹرویو کا حصہ تو انتہائی کمزور ہے ۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے چند لوگ کچھ خوشگوار لمحے گذارنے کے لئے مل بیٹھے ہیں ۔ کوئی سنجیدہ علمی ادبی گفتگو کرنا ان کا مقصد نہیں ہے ۔ قہقہے لگ رہے ہیں ۔ ادھر ادھر

کی باتیں ہو رہی ہیں ۔ ہوں ہاں بھی ٹیپ ہو رہا ہے ۔ مزاج المومنین کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے دینے کے لئے کوئی تیار نہیں ۔ پھر ستم یہ کہ اتنے سنجیدہ لوگوں نے اس پورے انٹرویو کو اسی طرح نقل کر کے چھپنے کے لئے بھی بھیج دیا اور وہ اسی طرح چھپ بھی گیا ۔ فاروقی صاحب ، عرفان صدیقی اور عابد سہیل سب نے یقیناً اہم ادبی مسائل پر بڑے مصنفین کے انٹرویو دوسری زبانوں میں پڑھے ہوں گے ۔ انٹرویو اور دینے والے کے سامنے بعض مسائل ہوتے ہیں ۔ ان پر پہلے سے سوالات تیار رہتے ہیں ۔ ان پر بحث تحیص ہوتی ہے ۔ کئی کئی نشستوں میں بار بار کی کاٹ چھانٹ اور بحث مباحثے کے بعد انٹرویو کی ایک شکل بنتی ہے ۔ پھر ہر شخص الگ الگ اسے دیکھ کر اس میں ترمیم و اضافہ کرتا ہے اور تب کہیں جاکر ایک فائنل ڈرافٹ تیار ہوتا ہے جو چھپنے کے لئے بھیجا جاتا ہے لیکن یہاں تو نہ کوئی مسئلہ ہے ، نہ پہلے سے موجود سوال ۔ ۔ ۔ ہر شخص کو اپنی ذہانت ، طباعی اور علمیت پر اتنا اعتماد ہے کہ کسی تیاری کی کوئی ضرورت نہیں ۔ نہ کسی کاٹ چھانٹ اور ترمیم و اضافہ کی ضرورت ہے ۔ نہ قاری کے وقت اور اشاعت میں کاغذ کے بیجا خرچ کی طرف ذہن جاتا ہے ۔ جب بڑے بڑے لوگوں کا یہ حال ہے تو چھٹ بھیوں کا ذکر ہی کیا ۔

عرفان صدیقی اور سلام بن رزاق کے تجزیے اچھے ہیں ۔ شافع قدوائی نے پتہ نہیں فنکشنل نثر کو نیر صاحب کے افسانوں یا کسی بھی تخلیقی فن پارہ کی خوبی کیسے سمجھ لیا ۔ اگر فنکشنل نثر ادبی فن پارہ کی خوبی ہے تو صحافت اور ادب میں نثر کی سطح پر تو شاید کوئی فرق ہی باقی نہیں رہ جائے ۔ ممکن ہے یہ ان کی فیلڈ کی مجبوری ہو جو فنکشنل نثر کو ادب کی خوبی سمجھنے پر مجبور کرتی ہو ۔ بہر حال بات نکلے گی تو پھر دور تلک جائے گی ۔

شعری حصہ میں عرفان صدیقی ، ارشد عبد الحمید ، انیس اشفاق ، جبار جمیل اور زبیر شفائی کی تخلیقات متاثر کرتی ہیں ۔ اشعار نقل کروں تو دو تین صفحے اور لکھنے پڑیں گے ۔ اس لئے معذرت ا

امتیاز احمد (علی گڈھ)

•••••••••••••••••••

" نثر کا حصہ اتنا اچھا ہے کہ ایک بار شروع کیا تو پھر ختم کر کے ہی رکھا ۔ ایک مضمون بھی ایسا نہیں جسے پڑھ کر یہ خیال آئے کہ مروت میں چھاپ دیا ہوگا ۔ مضامین و تجزیے سبھی اچھے ہیں ۔ ان میں بھی وارث علوی ، شمیم حنفی اور وزیر آغا کے مضامین زیادہ پسند آئے ۔ وارث علوی جب ترقی پسند ادیبوں پر لکھتے ہیں تو ان کے مضامین کی بات ہی کچھ اور ہوتی ہے ۔ شمیم حنفی نے راشد کے فن اور شخصیت پر اس سطح سے گفتگو کی ہے جو کمیاب ہے ۔ راشد اور میراجی کے متعلق ایک غلط فہمی یہ پھیلائی جا رہی ہے کہ یہ اس لئے مقبول نہیں ہو سکے کہ اردو کے مزاج یا سائیکی سے ان کا رشتہ نہیں بنتا ۔ میرا خیال ہے کہ یہ لوگ سائیکی کے معنیٰ سے ہی واقف نہیں ۔ کوئی بھی شخص

اپنی، اپنی زبان یا تہذیب کی سائیکی سے پوری طرح علیحدہ ہو سکے یہ ممکن ہی نہیں۔

نیر مسعود پر مضامین، تجزیے، ان کے افسانے سب ہی خوب ہیں۔ نیر مسعود سے لیا گیا انٹرویو ان کی شخصیت اور فن کو بے نقاب کرنے میں پوری طرح کامیاب تو نہ ہو سکا لیکن چند شگاف ضرور پڑ گئے ہیں جن سے اس طلسم کا کچھ اتہ پتہ چل جاتا ہے۔ شافع قدوائی کا مضمون عمدہ ہے۔ بورخیس سے انہوں نے نیر مسعود کا رشتہ خوب ملایا لیکن یہ MAGICAL REALISM والی بات دل کو نہیں جچتی۔ ان کی دی گئی مثالوں سے بھی یہ بات واضح نہیں ہوتی۔ گنتھر گراس، مارکیز، رشدی جو اس انداز کے لئے مشہور ہیں ان کا عصری سیاست اور مسائل سے گہرا رشتہ ہے یہ ہمیں نہیں بھولنا چاہئے۔ اس کے برعکس نیر مسعود کی اپنی دنیا ہے جس میں ان کی شرائط پر ہی داخلہ ممکن ہے۔

علی امام نقوی کے افسانوں کا ذکر بمبئی کی زندگی اور گزشتہ پون صدی کی بمبئی کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔ ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی سمجھنا چاہئے کہ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کی بمبئی بہت مختلف تھی۔ یہ سارے افسانہ نگار بہت اچھے ادیب تھے۔ آج کا بمبئی کا افسانہ نگار ان کا ہم قد نہیں لیکن اس کے افسانے مختلف ہیں اس بات کو سمجھنا بہت ضروری ہے ورنہ اس کے افسانوں سے انصاف کرنا ممکن نہیں۔ اس لئے میں نے اپنے مضمون میں بمبئی اور اس کے افسانوں کا ذکر کیا ہے اور پھر علی امام کے افسانوں پر گفتگو کی ہے۔ امید ہے مضمون آپ کو پسند آئے گا۔

"سوغات" اس بار صوری اعتبار سے بھی بہت خوبصورت ہے۔ اب ایسا معلوم ہو رہا ہے یعنی گزشتہ دو شماروں سے کہ ایک بار پھر آپ نئے پرانے ادیبوں کے تعاون سے ایک ایسا مکالمہ قائم کرنے میں کامیاب ہوں گے جس سے ادب کی کوئی نئی سمت اور پرانے اور نئے ادب کے مطالعے کی ایک نئی جہت میں مدد مل سکے۔

انور خان۔ بمبئی

•••••••••••••••••••

آپ نے جب سے توجہ دی ہے تب سے نیر مسعود پر کافی لکھا اور کہا جا رہا ہے۔ سوغات میں وہ اس بار پورے ایک سو صفحات پر پھیلے ہوئے ہیں۔ ہمت کر کے میں نے انھیں ادھر ادھر سے پڑھنے کی کوشش کی اور جب کچھ پلے نہ پڑا تو تھک ہار کے سلام بن رزاق کا سہارا لیا۔ موصوف نے افسانہ تحویل میں جو سراغ لگائے ہیں میرا دعویٰ ہے وہاں تک بے چارے نیر مسعود بھی نہ پہنچ پائے ہونگے۔ اور ہم جیسے ادب پڑھنے والے تو سات جنم لے کر بھی اندھیرے ہی میں رہیں گے۔ ویسے سلام بن رزاق نے مضمون کے آخر میں ایمان داری کی بات کہی ہے۔ ہاں ادبستان میں نیر

مسعود مجھے بہت اچھے لگے ۔ محترم اختر الایمان کی آپ بیتی دن بدن دل چسپ ہوتی جارہی ہے ۔ کمال ہے وہ اتنی اچھی نثر بھی لکھ لیتے ہیں ۔ اور ان کی یادداشت کا تو کیا کہنا ۔ وارث کا مضمون پڑھتے ہوئے عزیز احمد کی کئی کہانیوں کی یاد تازہ ہو گئی ۔

محمد علوی، احمد آباد

••••••••••••••••••

جناب میں واقعی اس قابل نہیں ہوں کہ میرے لئے " سوغات " ایسے پرچے میں ایک حصہ مخصوص کیا جائے ۔ اتنا ہی بہت ہے کہ آپ میری کچھ چیزیں اکٹھی چھاپ دیں ۔

یہ جو غزلیں بھیج رہا ہوں (مطبوعہ اور غیر مطبوعہ رلی ملی ہیں) ان میں سے کچھ بالکل نوجوانی کی ہیں ۔ اسی لئے کچے پن میں دوسری غزلوں سے بڑھی ہوئی محسوس ہوں گی ۔

Bio-Data کے ضمن میں بس دو ہی چیزیں عرض کی جاسکتی ہیں ۔

۱۔ تاریخ پیدائش 1955 11 18

۲۔ جائے پیدائش سید سرانواں، ضلع الہ آباد (یوپی)

باقی اور کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جو قابل ذکر ہو ۔ کتاب بھی کوئی نہیں ۔ ممکن ہے اب تک آجاتی مگر میری غفلت کی وجہ سے اکثر کلام ضائع ہو گیا ۔ جو بچ گیا وہ بہت تھوڑا ہے ۔

باقی باتیں جانے دیں ۔ سچ کہتا ہوں میرے بس کی نہیں ۔ "

احمد جاوید

••••••••••••••••••

سوغات (۴) کے سلسلے میں پہلی بات یہ ہے کہ کتابت کی غلطیاں بے شمار ہیں ۔ ایڈیٹنگ کی بھی غلطیاں کم نہیں ہیں ۔ فہرست میں آخری غزل انور ینائی کی ہے مگر اندر انجم مظہری کا نام ہے ۔ بہر حال مواد کے اعتبار سے کتاب بہت بھاری ہے ۔ وارث علوی نے عزیز احمد کو پڑھنے کا حق ادا کر دیا ہے ۔ وارث علوی کی طرح " پڑھا کو " نقاد شاید ہی کوئی دوسرا ہو ۔ تسمیم حنفی نے راشد پر دل کھول کر لکھا ہے ۔ نامی انصاری نے یوسفی پر بڑی محنت کی ہے ۔ عرفان صدیقی کا تقابلی مطالعہ پڑھ کر طبیعت جل گئی ۔ فیض کی نظم میں ہے کیا ؟ ۱۴ مصرعوں میں صرف ۱۲ مصرعے منفرد ہیں ۔ لہو خاک نشینوں کا بہا ہے اور سراغ بام و در پر تلاش کیا جارہا ہے ؟ یہ کیسے خاک نشین تھے جن کو بام و در نصیب تھے ؟ کہیں یہ زار روس کے قتل کا نوحہ تو نہیں ہے ؟ ایک مصرعے میں تو فیض نے شہادت حسین کا مذاق اڑایا ہے ۔

نہ دیں " ، نذر کہ بیعانہ ، جزا دیتے

فیض کی پوری نظم سے اچھا تو یہ اکیلا مصرعہ ہے

جو چپ رہے گی زبان خنجر لہو پکارے گا آستیں کا

ایک طرف فیض دہائی دے رہے ہیں

پکارتا رہا بے آسرا یتیم لہو

اور دوسری طرف یہ بھی دہائی دے رہے ہیں

کہیں نہیں ہے کہیں بھی نہیں لہو کا سراغ

نیر مسعود بہت خوش نصیب ہیں کہ ان کے جیتے جی اتنا شاندار گوشہ نکل گیا۔ لیکن ایک بات رہ بھی گئی۔ نیر مسعود کے افسانے پر جدید فارسی فکشن کے اثرات پر بھی کچھ گفتگو ہونی چاہیئے تھی۔ اس موضوع پر روشنی بھی خود نیر مسعود ہی ڈال سکتے ہیں۔ کچھ۔ کچھ اثرات تو انہوں نے قبول کئے ہوں گے۔ نیر مسعود کی اردو زبان میں کچھ کمزوریاں پائی جاتی ہیں۔ مثلاً دور پر، بغیر چھت کی عمارت وغیرہ۔ ہونا چاہیئے، دوری پر، چھت کے بغیر عمارت۔

شمس الرحمن فاروقی کی پہلی غزل میں ایک قافیہ کم ہو گیا ہے۔ یعنی ایک قافیہ مکرر آیا ہے۔ کچھ قافیے پیش ہیں امان، بیان، نشان، مچان، نگان، بادبان، بے زبان وغیرہ۔ ان کی دوسری غزل کا آخری قافیہ مروج اردو تلفظ کے خلاف ہے۔ چھٹے شعر میں ایک لفظ (اکلو) سمجھ میں نہیں آیا، احمد جاوید کی پانچ غزلوں کے لئے ان کو غائبانہ سلام۔ رفیعہ شبنم عابدی کی غزل کے قوافی میں اعلان نون ضروری ہے۔ آخری یعنی مقطع کے مصرعہ ثانی میں ترمیم کرنا چاہوں گا

جن کی چادریں سر سے فاستین چھینیں گے۔

زبیر شفائی کی آخری غزل ایک قطعہ ہے جس کا عنواں ہونا چاہیئے رات کا دھمکہ۔

شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظم کا عنوان فہرست میں کچھ ہے، اندر کچھ ہے۔ ویسے یہ عنواں خود ایک نظم ہے۔ نظم میں کتابت کی غلطیاں ہیں۔

غلط ماہ نو / ہم دیکھتے تجھ کو کس ارمان سے

صحیح ماہ نو / ہم دیکھتے ہیں تجھ کو کس ارماں سے۔

ایودھیا والی نظموں میں ایودھیا کہیں نہیں ہے۔ ان نظموں سے بہتر تو جبار جمیل کا یہ شعر ہے

میرٹھ ، ملیانہ ، کشمیر

کس کس نام سے ٹکڑوں میں

(۲)

ہمارے بہت سے ماہرین عروض اپنی کم علمی کی وجہ سے چند عروضی توہمات کا شکار ہیں۔ ابھی حال میں (سوغات شمارہ ۲) پروفیسر گوپی چند نارنگ نے فارسی کے ایک جملے کو مصرع لکھ دیا

جس پر کمال احمد صدیقی اور شمس الرحمن فاروقی صاحبان دوڑ پڑے کہ یہ کیا؟ نارنگ نے اعتذاراً کہا کہ مسعود حسین رضوی کی کتاب "فرہنگ امثال" میں فارسی کے اس جملے کو مصرع بتایا گیا ہے۔ علاوہ ازیں نارنگ نے بہار کے ڈاکٹر زار علامی کو پکڑا کہ بھائی فارسی کے اس جملے کو کسی طرح مصرع ثابت کر دو تو میری جگ ہنسائی بند ہو۔ نارنگ نے غلط وکیل کو پکڑا۔ اگر وہ اپنی ہی یونیورسٹی کی رشید حسن خان کو پکڑتے تو ان کی صحیح رہنمائی ہوتی۔ زار علامی نے سوچا کہ فارسی کے جملے کو کھینچ تان کر کسی بحر کے سالم یا مزاحف افاعیل کے چوکھٹے میں فٹ کر دیں تو فارسی کا جملہ مصرع بن جائے گا۔

اب یہاں دخل در معقولات کرتے ہوئے خاکسار یہ کہنا چاہتا ہے کہ نارنگ کے معترضین سے زیادہ ان کے موید ین غلط ہیں۔ سوال یہ ہے کہ مصرع کس جڑیا کا نام ہے؟ زار علامی کا تو ہم یہ ہے کہ کسی بحر کی سالم یا مزاحف مثمن صورت کے چوکھٹے میں کسی فقرے، جملے یا عبارت کو فٹ کر دینے سے وہ مصرع بن جائے گا! اب میں یہاں زار علامی کو دعوت دوں گا کہ وہ اردو فارسی یا عربی میں کوئی ایسا فقرہ لکھیں جس میں کوئی نہ کوئی بحر نہ ہو۔ ایلیٹ نے کہیں لکھا ہے کہ THERE IS NO ESCAPE FORM METRE یعنی بحر سے مفر نہیں۔ اس گالی کو لیجئے

حرام زادہ، سور کا بچہ

یہ بحر متقارب مقبوض اثلم میں ہے یعنی فعول فعلن فعول فعلن۔ ماں کی گالی کو لیجئے۔ مادر ۰۰۰۰۰ اس کا وزن ہے مفعولات جو ایک سے زائد بحروں میں اپنی گنجائش نکال سکتا ہے۔ اس طرح ہم ہر فقرے کو مصرع ثابت کر سکتے ہیں۔ تو پھر مصرع کی تخصیص کیا ہے؟ مصرع ایک اضافی شئے ہے۔ اس کا آزاد وجود نہیں ہے۔ مصرع کسی فرد / بیت کا نصف حصہ ہوتا ہے۔ کسی فقرے کو مصرع ثابت کرنے کے لئے اس شعر کی تلاش ضروری ہے جس کا وہ نصف حصہ ہے۔ اگر مسعود حسن رضوی کے پاس ایسا کوئی مجموعہ کلام تھا جس میں انہوں نے ایک شعر میں " سخن فہمی عالم بالا معلوم شد" دیکھا تھا تو وہ شعر کیا ہے؟ اس پر نیر مسعود بہتر روشنی ڈال سکتے ہیں۔ اگر کوئی شعر نہیں ہے تو پھر واقعتاً یہ مصرع نہیں ہے۔ اس کو مصرع بنانے کے لئے ہم ایک شعر گڑھ سکتے ہیں

سخن فہمی عالم بالا معلوم شد
سخن سنجی زار علامی موہوم شد

پھر یہ کہ زار علامی کی تقطیع سر کے پیچھے سے ہاتھ گھما کر ناک پکڑنے کی کوشش ہے۔ زار علامی کو معلوم ہونا چاہیئے کہ فارسی میں بحر مقتضب کا استعمال عنقا ہے۔ اگر کہیں کوئی مثال ملے گی تو وہ بھی مسدس الارکان ہوگی۔ حدائق البلاغت میں فقیر نے مثمن الارکان کی ایک ہی مزاحف صورت درج کی ہے۔ فاعلات مفتعلن، فاعلات مفتعلن یعنی بحر مقتضب مثمن مطوی۔ زیر بحث

فارسی کہاوت کو ایک سے زیادہ بحروں کے چوکھٹوں میں فٹ کیا جا سکتا ہے۔

ایک آسان صورت تو بحر متقارب میں ہو سکتی ہے "نخن فہ ۔فعولن،" میے عا ۔فعولن "لے با" فعولن "ل معلو ۔فعولن "م شد ۔فعل یعنی بحر متقارب دس رکنی محذوف۔ دوسری صورت بحر ہزج میں ہو سکتی ہے۔ نخن فہم مفاعیل ی عالے مفاعلن مالامع مفعولن لوم شد فعلن یعنی بحر ہزج مثمن مکفوف مقبوض اخرم اشتر۔

تو ہم نے دیکھا ہے کہ بے بحر کی اصطلاح غلط ہے۔ ہر فقرے میں بحر ہوتی ہے۔ مصرع کے لئے ضروری ہے کہ وہ کسی شعر کا نصف حصہ ہو۔ تقطیع کے لئے ضروری ہے کہ پوری غزل نظم کے سیاق و سباق میں شعر کی تقطیع کی جائے۔ موزونیت کے لئے تکرار ضروری ہے اور مصرع چونکہ تکرار کی ایک یونٹ ہے اس لئے مصرع کو موزوں نہیں کہہ سکتے۔ موزونیت کے لئے پورا شعر لانا ہوگا۔

اقبال کرشن۔ کلکتہ

• • • • • • • • • • • • • • • • • •

"سوغات" شمارہ (۴) میں نارنگ صاحب کا خط دیکھا، حیرت ہوئی کہ گوپی چند نارنگ جیسے لوگ بھی سستی شہرت کے خواہاں ہیں اور شمس الرحمن فاروقی کے خلاف لکھنے کے لئے انہیں فاروقی صاحب کی تحریر میں غلطیاں تلاش کرنی پڑیں۔ فاروقی نے ان کی بات سے ذرا سا اختلاف کیا تو نارنگ صاحب واہی تباہی پر اتر آئے۔ میں تقریباً پندرہ سال سے شب خون کے لئے کام کر رہا ہوں۔ اکثر نارنگ صاحب کے خلاف خطوط آتے رہے لیکن فاروقی صاحب انہیں رد کر دیتے تھے اور اگر کبھی اس طرح کا خط شائع کرنے کی اجازت دیتے بھی تھے تو وہ سطریں یا عبارت نکال دیتے تھے جن سے نارنگ صاحب کی تضحیک یا توہین ہو سکتی تھی اور صرف وہ حصہ شائع کرنے کی اجازت دیتے تھے جس سے بحث و مباحثہ کا دروازہ کھلتا ہے۔ قارئین شب خون کو شمارہ نمبر ۱۳۷ میں نارنگ صاحب کے مضمون "اسلوبیاتِ میر کے چند مباحث" پر محمد اعظم کا خط یاد ہوگا۔ فاروقی صاحب نے اس طویل مضمون نما خط کے صرف وہی اقتباسات شائع کئے تھے جن پر مباحثہ ممکن تھا۔ نارنگ صاحب نے اس خط کا جواب "ضروری" سمجھا تھا اور محمد اعظم کا شکریہ ادا کیا تھا کہ انہوں نے نارنگ صاحب کو اتنی توجہ سے پڑھا (شب خون شمارہ ۱۳۹) نارنگ صاحب نے فاروقی صاحب سے علم نہ سیکھا تو اعلیٰ ظرفی ہی سیکھ لیتے۔ سچ ہے جو ظرف کہ خالی ہے صدا دیتا ہے (یہ مصرع ہے)۔

کتابت کی غلطیوں کی نشاندہی تو کی جا سکتی ہے لیکن کسی کو کم علم ثابت کرنے کے لئے نہیں۔ نارنگ صاحب اگر کوئی بات محمد اعظم کی طرح مدلل طریقہ سے کہتے تو بات بنتی صرف اتنا

کہہ دینے سے کہ فاروقی صاحب کی تھیوری CRACK ہو رہی ہے استدلال کا حق ادا نہیں ہوتا اب اگر میں کہوں کہ نارنگ صاحب کی تھیوری CRACK ہو رہی ہے یا ان کی کوئی تھیوری ہی نہیں تو بات ہی کیا بنے گی؟ میں سند کے طور پر محمد اعظم کو بھی پیش نہیں کر سکتا جب کہ نارنگ صاحب نے سند کے طور پر ابو الکلام قاسمی کو پیش کیا ہے۔ اللہ اللہ فاروقی صاحب کی مخالفت میں نارنگ صاحب اس قدر بوکھلا گئے کہ انہیں ابو الکلام قاسمی اور گم نام مکتوب نگاروں کا دست نگر ہونا پڑا۔ ویسے یہ گم نام مکتوب نگار کون ہیں اور وہ نارنگ صاحب کی کمک پر کیوں آئے ہیں یہ ہم خوب جانتے ہیں۔

سید ارشاد حیدر، الہ آباد

•••••••••••••••••••

آپ نے سوغات (۴) میں جو خط شائع کیا ہے اس میں عرفی یا فیض کے حوالے سے "سخن فہمی عالم بالا معلوم شد" کے مقولے سے زیادہ بحث کی گئی ہے اور سید مسعود حسن رضوی ادیب کی فرہنگ الامثال کو بطور سند پیش کیا گیا ہے۔ ایسا ہو سکتا ہے کہ رضوی ادیب صاحب کو روایت کے بیان میں مقولہ لکھنا تھا وہ مصرعہ لکھ گئے۔ جب کوئی مثل عوام الناس میں مقبول ہو جاتی ہے تو وہ مقولہ بن جاتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے زار علامی سے رابطہ قائم کر کے اپنی کئی کمزوریاں ظاہر کر دی ہیں کسی بھی نثر پارے کی تقطیع کر کے اسے بحر میں لانے کا عمل نیا نہیں ہے۔ خود فاروقی صاحب نے برسوں پہلے اپنے ایک مضمون میں رام لعل کے افسانے "فرضی آگ کی لو" کے کئی فقروں کی تقطیع کر کے انہیں موزوں ثابت کیا تھا۔ زار علامی صاحب کی تقطیع کہاں تک درست ہے یہ ایک الگ بحث ہے۔ زار علامی کا فرمایا ہوا مستند ہو ایسا کوئی ضروری نہیں۔ اس کا تازہ ترین ثبوت یہ ہے کہ زار علامی کی ایک تنقیدی کاوش "غالب کی ایک غزل کا عروضی تجزیہ" تعمیر ہریانہ۔ فروری ۱۹۹۳ء کے جواب میں خواب اکبر آبادی، آگرہ نے خطوط کے کالم میں (تعمیر ہریانہ۔ مئی ۹۳ء) جس طرح سے زار علامی صاحب کی عروضی مہارت اور تنقیدی صلاحیت کا تجزیہ کیا ہے وہ ایک بے حد دلچسپ مگر عبرت ناک مطالعہ ہے۔

فاروقی صاحب نے شمارہ (۳) میں ترتیب وار آٹھ مسئلوں کو بحث کا موضوع بنایا تھا لیکن سخت حیرت ہے کہ نارنگ صاحب نے سات مسئلوں پر بھی بحث کرنے سے گریز غالباً اس لئے کیا کہ انہیں تخلیقی ادب کے مباحث میں حصہ لیتے ہوئے اپنے قدموں کی لغزش کا خطرہ ستاتا رہتا ہے جبکہ فاروقی صاحب نے کھل کر ساری باتیں کہہ دی ہیں۔ ان میں سے کسی کا بھی خاطر خواہ جواب نارنگ صاحب کے خط میں نہیں آسکا ہے۔ نارنگ صاحب اپنے مقالے "سخنے چند در ساختیات" میں بڑی ڈھٹائی سے خود کو اردو میں ساختیات کا PIONEER ظاہر کرتے ہیں اور

دوسری طرف گھبرا کر سوغات شمارہ (۴) میں یہ بھی کہہ دیتے ہیں کہ فاروقی صاحب ساختیات کے اصولوں اور نظریوں کو اپنی تحریروں میں عرصے سے برت رہے ہیں۔ اب اسے خاکسار نارنگ کی خاکساری کہیں یا ریاکاری؟

نارنگ صاحب اپنی اکثر تحریروں میں ساختیات ساختیات کی رٹ لگائے رہتے ہیں تب کہیں جاکر قاری اسے ساختیاتی فکر کی تحریر سمجھتا ہے جبکہ فاروقی صاحب اپنی کسی تحریر میں اس کا کوئی ذکر نہیں کرتے بلکہ صرف اپنے علم و دانش کی روشنی میں نکات بیان کرتے ہیں تو اس میں نارنگ صاحب کو ساختیاتی فکر نظر آتی ہے۔ اب آپ ہی بتائیے کہ کامیاب ناقد کون ہے؟

"شعر شور انگیز" کے دیباچے میں فاروقی صاحب نے دریدا کے مباحث کو جس طرح واضح کر کے لکھا ہے اس میں نارنگ صاحب کو دریدا "آسیب کی طرح چھایا ہوا" معلوم ہوتا ہے۔ موصوف سے گزارش ہے کہ وہ یہ واضح کریں کہ فاروقی صاحب کی تحریروں میں دریدا کا نام کتنی بار اور کس سیاق و سباق میں آیا ہے۔ فاروقی صاحب کی تنقید میں تخلیقی توانائی ملتی ہے جو نارنگ صاحب کے ہاں مفقود ہے جبکہ نارنگ کی تحریریں مشرق و مغرب کی تنقیدوں کا بھونڈا چربہ ہیں۔ سنسکرت شعریات کے حوالے سے ان کے مقالات کا سلسلہ بھی مانگے کا اجالا ہے۔ وہ دریدا کو دانش حاضر کا اگلا قدم بھی لکھ چکے ہیں لیکن وہ ثابت نہ کر سکے کہ دریدا نے فلسفے یا لسانیات میں کوئی نئی بات بھی کہی ہے یا نہیں۔ اور اگر دریدا نے کوئی نئی بات کہی ہے تو وہ سنسکرت، ہندی اور عربی کے ماہرین کیا کر رہے تھے جن کا ذکر نارنگ صاحب اس خوش عقیدگی سے کر رہے ہیں؟

ان ساری باتوں کو آپ اس دعوت فکر و بحث کا حصہ سمجھئے جو آپ نے قارئین کو دے رکھی ہے۔

محمد ابراہیم صدیقی، الہ آباد

•••••••••••••••••••

"سوغات" (۴) کے ذریعہ آپ نے پھر ایک مرتبہ اپنی اہمیت کا اعتراف کروالیا۔ ضمیر الدین احمد مرحوم، مشتاق احمد یوسفی، اور اب عزیز احمد کی از سر نو دریافت، انہیں بھی عزیز احمد کو پڑھنے پر مجبور کرے گی جو پہلے پڑھ چکے تھے۔ البتہ تازہ واردان بساط ادب خواہش کے باوجود عزیز احمد کی تحریروں سے فیض یاب نہ ہو سکیں گے۔ کہ اب ان کی کتابیں ذاتی لائبریریوں ہی میں محفوظ ہیں۔ کاش، اردو اکیڈیمیاں ان کتابوں کی تجدید اشاعت کا کوئی منصوبہ بنائیں، جن کا حصول اب محال ہے۔

سوغات کی چوتھی اشاعت میں نیر مسعود کا گوشہ بھی پڑھنے والے سے پوری توجہ کا طالب ہے۔ محمد خالد اختر، محمد سلیم الرحمن، عرفان صدیقی، عابد سہیل، سلام بن رزاق اور امتیاز احمد

نے نیر مسعود کو سمجھنے اور سمجھانے کی بے حد سنجیدہ کوششیں کی ہیں۔

سوغات (۴) میں سب ہی نے انہیں گرفت میں لینے کی اپنی سی کوشش ضرور کی لیکن سب کو چٹکیوں بھر فن کار ہاتھ آیا۔ یہ اور بات ہے کہ اس چٹکی بھر یافت سے بھی ایک صورت سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً۔

(۱) "سیمیا میں صرف پانچ افسانے ہیں" ص ۲۷۲، محمد سلیم الرحمن

(۲) "سیمیا پانچ مختلف علوم میں سے ایک ہے، جس کا مطلب ہے وہمی پیکر پیدا کرنے یا روح کو ایک جسم سے دوسرے میں منتقل کرنے کا فن" ص ۲۷۳، محمد سلیم الرحمن

(۳) "کتاب بہت سی چیزوں کے بارے میں سوال اٹھاتی ہے اور اس میں شروع سے آخر تک عارفانہ تجسس کی ایک ہلکی سی لہر کار فرما نظر آتی ہے"۔ (ایضاً)

(۴) "افسانہ کیا ہے؟ ایک طلسم خانہ ہے، جس میں اشیاء اور اشخاص ہر لحہ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں۔ افسانہ کی فضا نامانوس ہوتے ہوئے بھی ہر شئے مانوس اور ہر شخص آشنا معلوم ہوتا ہے" ص ۲۸۹ سلام بن رزاق۔

(۵) "عطر کافور" کے دو ایک افسانوں سے قطع نظر باقی سارے "سیمیا" کے افسانوں سے بالکل مختلف ہیں، ان معنوں میں کہ ان میں سے WHAT IS WRITTEN ABOUT کسی نہ کسی شکل میں برآمد ہوتا ہے جب کہ سیمیا کے افسانوں پر WHAT IS WRITTEN ہی حاوی ہے" ص ۲۸۶ عابد سہیل

بہر حال! راقم عابد سہیل کی اس بات سے متفق نہیں کہ "زبان غیر سے شرح آرزو میں کیا لطف" ص ۲۸۲ لطف ہے۔ تفہیم کا۔ اور پھر اسے رد کرنے کا۔

علی امام نقوی

•••••••••••••••••••

"سوغات" کی چوتھی کتاب آپ نے اس معیار پر نکالی ہے جو آپ کا خاصہ ہے۔ کچھ عرض کرنے سے پہلے میں دو باتیں کرنا چاہوں گا۔ اس شمارے میں انگریزی کے الفاظ بہت زیادہ ہیں اردو لکھنے والوں کے لئے یہ بات اچھی نہیں۔ انہیں چاہیئے کہ ان انگریزی الفاظ کے اردو متبادل استعمال کیا کریں اور اگر متبادل نہ سوجھیں تو انہیں مہندس کر لیں۔ زبانیں ہمیشہ سے ایسا کرتی آئی ہیں۔ بہت دنوں پہلے مجھے ایک ماہر لسانیات نے بتایا تھا کہ پہلوی زبان میں ایسے متعدد الفاظ ملتے ہیں جو کہ مکرانی زبان سے مستعار لے گئے ہیں اور جنہیں پہلوی الفاظ ہی تسلیم کیا گیا ہے انگریزی کی مثال آپ لیں۔ کئی ہزار الفاظ غیر سیکسن بلکہ غیر یوروپی زبانوں سے آئے ہیں۔ جدید ایرانی اور عربی زبانوں میں ایسی کوششیں متواتر کی گئی ہیں اور کامیاب رہی ہیں۔ راشد مرحوم کے

ہاں ایسے کئی الفاظ ملتے ہیں جو انہوں نے ایران میں "اجنبی" کے طور پر رہ کر اپنائے تھے۔

دوسری بات جو کہ ہمیں ایک اصول کے طور پر مان لینی چاہیئے کہ ہم انگریزی یا فرنچ یا جرمن کوئی بھی غیر اردو لفظ ہو اسے اردو املا میں لکھیں۔ آپ اس گفتگو کو لیں جو فاروقی، عابد سہیل، عرفان صدیقی اور نیر مسعود صاحبان کے درمیان ہوئی ہے (صفحہ ۳۰۹) اسی طرح صفحہ ۳۱۱ پر EXPERIENCE ۔ اس گفتگو سے جیسیوں مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ جیسے کہ صفحہ ۳۱۴ پر PSYCHIATRIST ، EROTIC اور SEXUAL انہیں اردو املا میں بخوبی لکھا جا سکتا ہے۔ آپ اس مسئلے پر ذرا سنجیدگی سے غور کریں۔ اور اگر مناسب سمجھیں تو اپنی ایڈیٹنگ کا ایک اصول بنالیں۔ شمیم حنفی صاحب کا ن۔م راشد پر مقالہ مجھے بہت پسند آیا۔ راشد مرحوم، غالباً اپنی ذاتی کمزوریوں کی وجہ سے اردو والوں کے درمیان اتنے مقبول نہیں ہو سکے جتنا کہ انہیں ہونا چاہیئے تھا۔ صحیح معنوں میں اردو میں جدیدیت راشد اور میراجی سے شروع ہوتی ہے حنفی صاحب نے بہت محنت کی ہے، لیکن اس سے بوئے شعبہ۔ اردو آتی ہے۔ راشد کے کلام کو کوئی جتنی بار پڑھے اتنا ہی لطف دیتے ہیں۔ یہی بات میراجی اور فیض کے ساتھ ہے۔ فیض نے بہت ہی مقبولیت حاصل کر لی۔ اس کی وجہ غالباً ان کی شفاف زندگی ان کا حسن اخلاق اور ان کی عالمگیر محبت تھی۔ غالباً اردو ادب میں فیض جیسا معصوم اور محبت کرنے والا شاعر کوئی دوسرا نہیں ہوا ہے۔ غالباً میر درد کا نام لیا جا سکتا ہے، یا جگر مرادآبادی کا۔ راشد صاحب کی وضع قطعی مختلف تھی۔ وہ خشک، اور کھرے انسان تھے۔ جیسے کہ ان کا ہم عصر مورخ تھا۔

مجھے ڈاکٹر وزیر آغا کی اکیسویں صدی میں کوئی خاص چیز نظر نہیں آئی۔ نامی انصاری صاحب نے یوسفی صاحب پر ٹھیک ہی لکھا ہے۔ میں نے یوسفی صاحب کی صرف ایک کتاب "خاکم بدہن" پڑھ رکھی ہے۔ حسین الحق صاحب والا مضمون میں نے تھوڑا سا پڑھ کر چھوڑ دیا۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اخترالایمان صاحب اپنی سوانح عمری بہت ہی مزے کی لکھ رہے ہیں، لیکن مجھے ایسا لگ رہا ہے کہ وہ اب سرسری گزرنے لگے ہیں۔ میرے دوست انیس چشتی اس کا انگریزی میں ترجمہ کرنا چاہتے ہیں۔

میں فی الحال نیر مسعود صاحب کے بارے میں کچھ کہنا نہیں چاہتا۔ وہ غضب کے افسانے لکھ رہے ہیں سب سے بہترین افسانہ نگار ہوں یا نہ ہوں ان کا "نیا پن" انہیں مزے دار بنا گیا ہے۔ شاعری کا حصہ، معاف کریں، کمزور ہے۔ تاں الحق حقی صاحب کے زبان کے چٹخارے پن کا کیا کہنا۔ خدا کرے یوں ہی لکھتے رہیں۔ عرفان صدیقی غالباً زود نویسی کا شکار ہونے لگے ہیں۔ بہت ہی کوشش کے باوجود مجھے شفیق فاطمہ شعریٰ کی طویل نظم پسند نہ آسکی۔ چند ایک تراکیب نرالی ہیں، اور کوئی نئی بات دکھائی نہیں دیتی۔ مایوسی ہوئی۔

حبیب حق۔ یوسہ

• • • • • • • • • • • • • • • • • • •

"سوغات" کا تازہ شمارہ دستیاب ہے اور حسب دستور کچھ دنوں کے لئے اچھی خاصی خوراک میسر ہو گئی۔

"ابہام کا میر محاسب" کے علاوہ نیر مسعود کے افسانے زبان و بیان کی خوبصورتی اور اپنے اچھوتے پن کے باوجود کوئی مجموعی تاثر پیدا کرنے میں ناکام رہے۔ اس پر ستم یہ کہ سلیم الرحمن اور سلام بن رزاق نے تجزیے کا حق نہیں ادا کیا۔ موخر الذکر نے اعتراف کیا کہ ان افسانوں کی تخلیص کرنا مشکل ہے نیز یہ کہ "یہ افسانے تعبیر تفسیر کی گرفت میں نہیں آتے" سلام بن رزاق معاملے کو اور الجھاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ کسی کے نزدیک یہ استعارے بے معنی اور لغو بھی ہو سکتے ہیں۔ مزید برآں کہ افسانہ "تحویل" اور اس کا تجزیہ پڑھنے کے بعد کوئی قاری یہ فیصلہ بھی کر سکتا ہے کہ "تحویل" فکشن کا سب سے بڑا فریب اور اس کا تجزیہ اس سے بڑا مذاق ہے"۔ بے چارہ قاری خود کو بڑی الجھن میں گرفتار پاتا ہے۔ کیونکہ ایک طرف تو یہ افسانے اپنا مدعا خود سے بیان کرنے سے قاصر ہیں اور ابہام کا شکار ہیں۔ دوسری طرف تجزیہ نگار مزید الجھنیں پیدا کرتے چلے جاتے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ "معتبر" ناقدین کی نظر میں یہ افسانے حسن و خوبی کا مرقع ہیں۔ بات گھوم پھر کے وہاں آتی ہے جہاں ان افسانوں کی تعریف و تحسین نہ کر سکنا فی الحقیقت اپنی کم فہمی کا اعتراف بن جاتا ہے۔

فیض و اقبال کی نظموں کا تقابلی مطالعہ خوب ہے اور عرفان صدیقی نے زبان و بیان کی بہت ساری جہتوں کو برتا ہے، گرچہ فیصلہ پہلے ہی معلوم تھا اور انجام کار فیصلہ عرفان صاحب کے BIASSES سے متاثر نظر آتا ہے۔ ذاتی طور پر مجھے ایسا نہیں لگتا کہ "طرابلس کے شہیدوں کا لہو" نظم کی معنویت اور مجموعی تاثر کو محدود کرنے کی بجائے آفاقی نوعیت کا حامل بناتا ہے۔ عرفان صدیقی اقبال کے معاملے میں عقیدت مندی سے کام لیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اور انہوں نے دانستہ یا نادانستہ طور پر "حضور رسالت مآبؐ میں" کے FORMAL لہجے اور دینی و مذہبی عقائد کی LIMITATIONS سے پہلو تہی کی ہے۔ شاید عرفان صدیقی کو اقبال کی حدود کا اعتراف گوارا نہیں۔ "خون بیکساں" پر مفتخر ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کہ اس میں جہد و شجاعت کا نام و نشان نہیں اور وہاں لہو صرف نوحہ گری کے کام ہی آسکتا تھا۔"

اکرام خاور ۔ دہلی

• • • • • • • • • • • • • • • • • • •

"شفیق ناظم شعری کی نظم کا عنوان "اے تماشہ گاہ عالم روئے تو" ان کی نظم کے مقابلہ میں زیادہ متاثر کن ہے۔ نظم کی تخلیق کے دوران میں ہی ابلاغ و ترسیل کی ضرورت پیش نظر

رہے تو پھر نظم کے ساتھ نسخہ۔ ترکیب استعمال کے طور پر طویل وضاحتی نوٹ کی ضرورت پیش نہیں آتی۔

غزلوں میں احمد جاوید، ارشد عبدالحمید اور عرفان صدیقی نے بہت متاثر کیا۔ حسین الحق کا مضمون پراگندہ ذہنی اور کج فہمی کا نتیجہ ہے۔ ان کی بہت سی باتیں اٹکل اور بے بنیاد ہیں۔ ایک جگہ انہوں نے "جوہر" کی ضد "مادہ" لکھا ہے۔ جوہر کی ضد "عرض" ہے۔ مادہ تو جوہر کا دوسرا نام ہے۔ آگے لکھتے ہیں "غیب دراصل ایک ایسی پر سکون کیفیت ہے جسے خود اپنے اندر پیدا ہونے والی بے چینی متحرک اور فعال بننے پر مجبور کرتی ہے" جس کے اندر بے چینی ہو اسے "پر سکون کیفیت" کہنا کیا معنی رکھتا ہے؟

"پانی کی تقدیر ڈھلوان پر بہنا ہے" تو پھر مشین جو پانی کو اونچائی کی طرف بہاتی ہے مرد مومن کہلانے کی مستحق ہے؟

آخر میں سوال اٹھایا ہے کہ حضرت امیر خسرو (رح) کی حیثیت کیا ہے۔ میر مجلس اور شمع محفل کے ساتھ فرد محفل کو پہچان لینا کوئی دور کی بات نہیں تھی۔ اگر کان کی طرف ہاتھ سیدھا اٹھتا تصوف میں یہ لوگ نہ جانے کہاں سے آریائی مابعد الطبیعات یا ویدانت کے اثرات تلاش کر لیتے ہیں حالانکہ ویدانت کی تعلیمات اور تصوف کی تعلیمات میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ تصوف خالصتاً قرآن و حدیث کی بنیادوں پر قائم ہے۔

عشق کے بارے میں اس کے سوا اور کیا عرض کروں

عشق را بو حنیفہ درس نہ گفت
درد را شافعی روایت نیست

انجم مظہری۔ بلاری

• • • • • • • • • • • • • • • • • • •

سوغات (۴) کے مشمولات خیال انگیز ہیں۔ "نقش اول" پڑھ کر محسوس ہوا کہ ایک قاری کے لکھنے کے لئے آپ نے چھوڑا ہی کیا ہے؟ جو باتیں پڑھنے والوں کو کہنی تھیں وہ آپ نے ہی کہدی ہیں۔ قاری (پڑھنے والوں) کو انگلی پکڑ کر چلانا مجھے کچھ عجیب لگا۔

عزیز احمد پر وارث علوی کا مضمون بصیرت افروز ہے۔ انگریزی اور اردو فکشن کا ایسا مطالعہ (حسن عسکری اور ممتاز شیریں کے بعد) میرے خیال میں ہمارے ہاں کم لوگوں کا ہوگا۔ لیکن حیرت اور افسوس ہے فکشن کے دوسرے لکھنے والوں پر کہ "جدید افسانہ اور اس کے مسائل" جیسی غیر معمولی تنقیدی کتاب شائع ہوئے تین سال گذر گئے اور ابتک ایک اچھا قرار واقعی تبصرہ اس کتاب پر پڑھنے کو نہیں ملا۔ (اس کی شکایت انور خان نے بھی کی ہے) ممکن ہے وارث علوی

کا خصوصی مطالعہ بھی "سوغات" کو پیش کرنا پڑے۔ نیر مسعود نے عزیز احمد کی تاریخی افسانہ نگاری کا اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں لکھا ہے "خدنگ جستہ" اور "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کی داد وہ لوگ بہتر طور پر دے سکتے ہیں جن کا تاریخی افسانوں کا ذوق مجھ سے زیادہ شائستہ ہو۔ نیر مسعود نے اپنے مطالعہ میں وارث علوی کی یہ بات ثابت کر دی ہے۔

راشد پر شمیم حنفی کا مضمون پڑھ کر راشد کی شاعری کے جتنے گوشے میرے ذہن میں روشن ہوئے انھیں لفظوں میں بیان نہیں کر سکتا۔ سوغات (۳) میں ان کے مضمون "تہذیب اور تنقید کا رشتہ" پر جو لوگ معترض ہیں انہیں ایک بار پھر تعصب اور تنگ نظری کی عینک اتار کر اس مضمون کو غور سے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ آپ کے اس خیال سے میں متفق ہوں کہ "موجودہ ادبی (غیر ادبی ؟) صورت حال کا اتنا صحیح اور جرات مندانہ جائزہ اور تجزیہ برسوں میں نہیں ہوا" (نقش اول شمارہ ۳)

ایک بات سمجھ میں نہیں آئی۔ پس نوشت میں شمیم حنفی نے سرور صاحب کا ایک بیان نقل کیا ہے "مضمون سننے کے بعد اس روز شام کو پروفیسر آل احمد سرور سے دوبارہ ملاقات ہوئی تو انہوں نے کہا کہ "مجھے یقین ہو چکا ہے کہ اسٹرکچرلزم اور ڈی کنسٹرکشن کا سارا چکر اینٹی ہیومینسٹ ہے" (سوغات ۳ صفحہ ۴۶) جبکہ اسی شمارے میں سرور صاحب کا خط بھی شائع ہوا ہے جس میں وہ لکھتے ہیں کہ "ادھر ساختیات اور پس ساختیات کا کچھ مطالعہ کر رہا ہوں۔ اس سلسلہ میں میری ایگلٹن کے خیالات کی میرے نزدیک اہمیت ہے ---- نارنگ ادھر جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ ایک رجحان سے اردو والوں کو روشناس کرائیں مگر اس کی قدر و قیمت ابھی واضح ہونی ہے۔" (بازگشت صفحہ ۴۳۱) حسین الحق کے مضمون میں "تخلیقی دانش" ابھر کر سامنے نہیں آئی۔ اختر الایمان کی خود نوشت تخلیقی بیانیہ کی اچھی مثال ہے۔ اختر الایمان کا گذری ہوئی یادوں کو آئینہ بنا دینے والا اسلوب ان کی شاعری کی طرح پر لطف اور معنی خیز ہے۔ خصوصی مطالعے کے حصے میں نیر مسعود کے افسانوں، تبصروں اور کے علاوہ "ادبستان" خاصے کی چیز ہے۔ "سیمیا اور عطر کافور" کے افسانے اردو فکشن میں اضافہ ہیں۔ شافع قدوائی کا مضمون محنت سے لکھا گیا ہے۔

آخر میں آپ ہی کے ایک خط کے حوالے سے کہنا چاہوں گا کہ "کیا یہ ممکن نہیں کہ (سوغات) میں قومی اور بین الاقوامی مسائل پر خالص علمی انداز میں سیاسی، سماجی اور معاشرتی مضامین شائع کئے جائیں ؟ نئی نسل کو شعر و ادب کے ساتھ یہ غذا بھی دی جاتی رہے تو کیا مضائقہ ؟.... جن مسائل کا تعلق آپ کے دور اور آپ کے معاشرے کی موت اور زیست سے ہو، ان کے بارے میں شعر و ادب نہ سہی کسی اور سطح پر تو اظہار کی ضرورت محسوس ہونی چاہئے۔ یہ سارا کام سیاست دانوں

کے سپرد تو نہیں کیا جاسکتا" (بحوالہ: محمود ایاز۔ شب خون شمارہ ۳۱، دسمبر ۱۹۶۸ء)
شاید آپ اس مشورے پر خود غور فرمائیں جو کبھی آپ نے شب خون کے مدیر کو دیا تھا۔
اب تو اس پر عمل کی ضرورت پہلے سے زیادہ شدت سے محسوس کی جارہی ہے۔ کتابت اور
طباعت کی خامیوں پر توجہ دیجئے۔

قیصر زماں۔ گریڈیہہ

•••••••••••••••••••

عزیز احمد پر آپ نے کوئی "گوشہ" یا ان کا "تفصیلی مطالعہ" تو شائع نہیں کیا۔ لیکن ان کی
بابت جو تین مضامین شامل ہیں، ان سے کچھ ایسا ہی تاثر ملتا ہے۔ وارث علوی نے عزیز احمد کے
افسانوں پر سیر حاصل گفتگو کی ہے اور بعض افسانوں پر اتنی تفصیل سے لکھا ہے کہ ان کی بیشتر
خصوصیات آئینہ ہو گئی ہیں۔ مجھے وارث علوی کے اس بیان سے کلی طور پر اتفاق ہے

"اگر دیکھا جائے تو عزیز احمد اردو کے واحد افسانہ نگار ہیں جن کے اعصاب پر
عورت سوار ہے۔"

حالاں کہ یہ الزام منٹو پر آتا رہا ہے۔ مجھے عزیز احمد کی ایک کمزوری یہ بھی معلوم ہوتی ہے
کہ جنس کے بیان میں وہ کبھی کبھی ایسی لذتیت پیدا کرتے ہیں جس کے ڈانڈے
PORNOGRAPHY سے ملتے ہیں۔ ان کے ناول "گریز" میں ایسے مواقع کئی جگہ آئے ہیں
اور "پگڈنڈی" کے ایک جملے میں غیر ضروری طور پر یہ کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ قرۃ العین حیدر
نے بھی اپنے مضمون "کچھ عزیز احمد کے بارے میں" (مطبوعہ "اظہار" بمبئی چوتھی کتاب اگست
۱۹۷۸ء) میں اس افسانے کے تعلق سے کہا ہے۔۔

"اس کے ایک جملے کی وجہ سے اس پر بڑی لے دے ہوئی تھی۔"

میں نے ۴۷ء میں جب "سویرا" میں یہ افسانہ پڑھا تھا۔ یہ جملہ کھٹکا تھا۔ اس پر جو لے
دے ہوئی، مجھے اس کا علم نہیں۔ وارث علوی کے مضمون میں افسانے کا نام "خطرناک پگڈنڈی"
ہے۔ غالباً عزیز احمد نے بعد میں عنوان تبدیل کیا ہوگا۔ وارث علوی نے مذکورہ بالا مضمون کا
حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے

"قرۃ العین حیدر .... نے کہا تھا کہ عزیز احمد کے افسانوں میں عورت ایک
جنسی موضوع SEXUAL OBJECT سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔"

یہ صحیح نہیں ہے۔ قرۃ العین حیدر نے یہ بات صرف عزیز احمد کے تعلق سے نہیں کہی
ہے۔ ان کے الفاظ ہیں:

"مزید برآں مردوں کی لکھی ہوئی ساری چیزیں (یہاں مغرب اور مشرق کی تخصیص نہیں) پڑھ کر یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہزار ہا برس سے عورت واقعی ادب میں بھی محض ایک SEX OBJECT رہی ہے اور ہند سمیت ساری دنیا کے شاعروں، صورت گروں اور افسانہ نویسوں کے اعصاب پر بری طرح سوار ہے۔"

قرۃ العین حیدر کے پرانے مضمون اور وارث علوی کے نئے مضمون میں مماثلت کے بعض پہلو دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً۔

"عزیز احمد کا ہر ہیرو عورتوں کے تعاقب میں سرگرداں نظر آتا ہے۔"

(قرۃ العین حیدر)

"بوریت کی حد تک عزیز احمد کے افسانوں میں مرد عورت کا پیچھا کرتے ہیں"

(وارث علوی)

"مجھے 'مدن سینا اور صدیاں' کا انداز بیان ٹکسٹ بک ہسٹری کا سا معلوم ہوا۔

(قرۃ العین حیدر)

"'مدن سینا اور صدیاں' میں عزیز احمد تاریخ پر افسانہ کو مسلط نہیں کر پائے ہیں اور افسانہ نہ صرف تاریخی دستاویزیت کا بلکہ ادق تحقیقی مواد کی ثقالت کا شکار ہو جاتا ہے۔"

(وارث علوی)

عزیز احمد کے تین افسانوں کے نام لے کر وارث علوی نے لکھا ہے کہ ان میں "پہلی بار اردو افسانہ ایک میٹرو پولٹین شہر میں داخل ہوتا ہے۔" آپ نے بھی اپنے اداریے میں ان کے تجزیے کے اس پہلو کی داد دی ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ بڑے شہر کون ہیں جن کے پس منظر میں عزیز احمد نے افسانے لکھے ہیں۔ دراصل یہ افسانے مغرب کے بڑے شہروں لندن، روم اور پیرس اور مغرب کے اثر میں آئے ہوئے ہندوستان کے بڑے شہروں بمبئی اور دہلی کے بارے میں ہیں۔ اسی بات کو قرۃ العین حیدر نے اپنے مذکورہ بالا مضمون میں اس طرح کہا تھا

"سجاد ظہیر کے بعد عزیز احمد اردو کے دوسرے ادیب ہیں جنہوں نے مغرب کو اپنا موضوع بنایا۔ آج ادیبوں اور پڑھنے والوں کے لئے مغرب ایک انوکھی بات نہیں رہی، لیکن پچیس تیس برس قبل عزیز احمد کے افسانے ایک نئی چیز تھے۔"٥

---

٥ قرۃ العین حیدر اور وارث علوی نے دو الگ الگ باتیں کہی ہیں (م-ا)

نیر مسعود نے تیمور کی زندگی سے متعلق عزیز احمد کے تاریخی افسانوں "خدنگ جستہ" اور "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کا تجزیہ نہایت خوبصورتی سے کیا ہے۔ اس میں ان کا تخلیقی رویہ بھی نمایاں ہے اور ان کا عالمانہ انداز بھی۔ انہوں نے ہیرلڈ لیمب کی کتاب TAMERLANE THE EARTHSHAKER سے براہ راست استفادے کا سراغ بھی لگایا ہے اور کچھ متعلقہ حوالے پیش کئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھا تھا

"جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، ہیرلڈ لیمب سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔"

عزیز احمد مسلمہ طور پر افسانہ نگار سے بڑے ناول نگار تھے۔ ان کی ناول نگاری پر ایک تفصیلی مضمون بھی شامل ہوتا تو اس تشنگی کا احساس نہ ہوتا جواب ہورہا ہے۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" پر محمد حسن عسکری کا تبصرہ عمدہ ہی اور یقیناً آج کے بہت سے قارئین کی نظر سے نہ گذرا ہوگا۔ لیکن اس سے تشنگی فرو نہیں ہوتی۔ ہوس، مرمر اور خون، گریز، آگ، ایسی بلندی ایسی پستی اور شبنم عزیز احمد کے چھ ناول ہیں۔ گو اول الذکر دو ناول ان کے لئے بقول خود "ترنم کا باعث" تھے، لیکن "گریز" تو اردو کے بہترین ناولوں میں ہے اور عزیز احمد بھی اسے اپنا "بہترین" ناول تسلیم کرتے ہیں۔ "ہوس" اور "مرمر اور خون" ان کی طالب علمی کے زمانے کے ناول ہیں۔ جو ۱۹۳۲ء میں چند ماہ کے وقفوں پر لکھے گئے۔ گیارہ سال کے طویل وقفے کے بعد انہوں نے ۴۳ء میں "گریز" لکھا۔ چار سال بعد ۴۷ء میں "ایسی بلندی ایسی پستی" جو ان کا دوسرا اہم ناول ہے۔ اور ۵۰ء میں انہوں نے "شبنم" لکھ کر اپنی ناول نگاری پر تمت بالخیر کی مہر ثبت کردی محض اطلاعاً بھاگلپور یونیورسٹی سے عزیز احمد کی شخصیت اور فن پر مقالہ لکھ کر افسانہ نگار شمیم افزا قمر نے پی ایچ۔ ڈی کی ڈگری حاصل کی ہے۔

آپ کی طرح مجھے بھی شبہ ہے کہ "اردو کے اکثر جدید تر شاعروں نے راشد کی پچیس پچاس نظمیں بھی پڑھنے کی طرح پڑھی ہوں گی" ان کے مجموعے ہندوستان میں شاذ ہی دستیاب ہیں۔

مظہر امام۔ دہلی

....

"میری نظم کے پہلے بند کے پانچویں مصرعے میں "کیا" کی جگہ "کب" شائع ہوگیا ہے۔ نظم کا یہ بند اس طرح ہے

ان کی چہکاروں سے کیسا
سحر زدہ میں ہوجاتا ہوں
اپنے سب دکھ درد بھلاکر

میٹھی نیند میں سوجاتا ہوں

شاہد کلیم - آرہ

•••••••••••••••••

(روداد)

O حیدر آباد لٹریری فوم (حلف) کا ادبی اجلاس ۲۸ / مئی، جمعہ ۷ بجے شام ہنری مارٹن انسٹی ٹیوٹ میں منعقد ہوا - سوغات (۴) کی مشمولات پر ڈاکٹر بیگ احساس، جناب غلام جیلانی، پروفیسر یوسف سرمست اور پروفیسر مغنی تبسم نے اظہار خیال کیا - جناب قدیر زماں نے صدارت کی - ڈاکٹر بیگ احساس نے گوشہ، نیر مسعود پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہا کہ نیر مسعود اردو افسانے کی دنیا میں ذرا دیر سے داخل ہوئے - ان کا افسانوی مجموعہ "سیمیا" دس برس قبل شائع ہوا تو ادبی حلقے چونک گئے - یہ افسانے منفرد تھے - یہ فیشن زدہ تجریدی اور علامتی افسانوں سے مختلف تھے - ہمارے نقادوں کی سمجھ میں ہی نہیں آیا کہ ان افسانوں کی تنقید کس طرح کی جائے - اب محمود ایاز نے سوغات میں "گوشہ نیر مسعود" شامل کر کے بحث کے دروازے کھول دیے ہیں - اس گوشے میں کچھ نئے اور کچھ شائع شدہ مضامین شامل ہیں - اس گوشے میں جو تنقیدی مضامین ہیں وہ گنجلک اور انگریزی اصطلاحوں کے سہارے لکھے گئے ہیں - ہندسی شکلیں، جیومیٹری شکلیں اور تناسب پر زور دیا گیا - ہمارے ہاں اردو میں تخلیقی اور ORIGINAL تنقید لکھی نہیں جاتی - انھوں نے نیر مسعود کی تخلیقات پر کی گئی تنقید کے حوالے سے چند سوالات اٹھائے کہ کیا ہر نثری فن پارہ جس میں تناسب اور تحیر خیزی ہو اسے ہم افسانہ کہیں گے؟ نئے افسانے کی تعریف کیا ہوگی؟ کسی نثر کو افسانہ کیوں کہا جاتا ہے؟ انھوں نے سلام بن رزاق کے تنقیدی مضمون "تحویل ---- ایک تجزیہ" کے بارے میں کہا کہ سلام کا یہ خیال پچاس فیصد درست ہے کہ تحویل فکشن کا سب سے بڑا فریب اور اسکا تجزیہ اس سے بھی بڑا مذاق ہے - کیوں کہ "تحویل" فکشن کا سب سے بڑا فریب نہیں البتہ اس پر لکھا گیا مضمون مذاق لگتا ہے - اگر کسی فن کار کے افسانوں کا تجزیہ اس طرح ہونے لگے تو پھر اس کا خدا ہی حافظ ہے - نیر مسعود کی تخلیقات بہتر تنقید کی متقاضی ہیں - "گفتگو" میں شمس الرحمن فاروقی صاحب کا رویہ کچھ غیر سنجیدہ سا ہے شاید یہ نیر مسعود سے بے تکلفی کی وجہ سے ہو - محمود ایاز صاحب نے انٹرویو من و عن شائع کر دیا ہے غیر متعلقہ باتوں، غیر ضروری طوالت اور ادھورے جملوں کے ساتھ - پھر اختتام اس طرح ہوا ہے "آگے ریکارڈنگ خراب ہو گئی" کیا یہ ایڈیٹر کی ذمہ داری نہیں کہ وہ مکمل انٹرویو

منگوائے؟ جناب غلام جیلانی نے وارث علوی کے مضمون "عزیز احمد کی افسانہ نگاری" کا جائزہ لیتے ہوئے وارث علوی سے اختلاف کیا اور "تصور شیخ" کو اردو کا مکمل افسانہ قرار دیا۔ نیر مسعود کے افسانوں کے بارے میں کہا کہ ان کے افسانوی مجموعے "سیمیا" اور "عطر کافور" ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں انھوں نے افسانوں کی مریضانہ فضا کو منفی رویہ قرار دیا۔ شافع قدوائی کے تنقیدی مضمون پر سخت اعتراض کرتے ہوئے کہا کہ اس مضمون میں (۹۰) اقتباسات اور (۲۰) اصطلاحیں استعمال کی گئیں ہیں۔ انھوں نے کہا نیر مسعود شفاف اور نرم و سبک نثر لکھنے والے افسانہ نگار ہیں ان پر تنقید بھی نرم پیرائے میں ہوتی تو بہتر ہوتا۔ پروفیسر یوسف سرمست نے مقالوں کا جائزہ لیتے ہوئے کہا کہ بعض نقادوں کے نام "سوغات" میں بار بار دہرائے جارہے ہیں اس شمارے میں بھی مقالوں کا حصہ اہم ہے۔ انہوں نے وارث علوی کی بسیار نویسی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا کہ ان کی تنقید میں ارتکاز نہیں ہے وہ تاثر ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں۔ وہ اکثر پامال تنقیدی فقرے دہراتے ہیں۔ اس کے باوجود عزیز احمد کی افسانہ نگاری پر ان کا مضمون بھرپور ہے اور فکشن کی تنقید میں ایک اضافہ ہے۔ شمیم حنفی نے اپنے مضمون میں ن۔ م۔ راشد پر جو اعتراضات کئے گئے ان کی نفی کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بعد از وقت ہے کیوں کہ اب یہ اعتراضات فراموش ہوچکے ہیں اور ان کی نفی کی کوئی ضرورت باقی نہیں رہی۔ پروفیسر مغنی تبسم نے کہا "سوغات" میں شامل شعری تخلیقات کا خاص مزاج ہے۔ ان شاعروں کا وہی انداز ہے جو ۲۵ برس قبل جدیدیت کے نام پر شروع ہوا تھا جس کی نمائندگی ظفر اقبال کرتے تھے۔ انہوں نے کہا ہماری غزلیہ شاعری میں جو تبدیلی آئی وہ ناگزیر تھی کیوں کہ ترقی پسند غزل کلیشوں کا شکار ہو گئی تھی۔ یہ ضروری تھا کہ انھیں توڑا جائے اور نئے امکانات تلاش کئے جائیں ۲۵ برس قبل جو عمل ہوچکا ہے اب اسے دہرانا مستحسن بات نہیں ہے۔ انہوں نے کہا سوغات میں مشمولہ غزلوں پر یگانہ کا اثر واضح ہے۔ جدید شاعروں نے اسلامی تلمیحات اور چند پرانے استعاروں کو نئے تلازموں کے ساتھ برتا ہے شراب سے متعلق تلازمے ترقی پسند شعراء کے ہاں زیادہ پائے جاتے ہیں لیکن جدید شاعروں کے ہاں نہیں ہے۔

انہوں نے کہا کہ جدید شاعروں نے کربلا کے حوالے سے استعاروں کو نئی معنویت دی نظموں کے سلسلے میں انہوں نے کہا کہ شفیق فاطمہ شعریٰ کی نظم خوبصورت ہے لیکن پوری طرح سے سمجھ میں نہیں آتی مبہم ہے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ نے "سوغات" کے ذریعہ ہی شہرت پائی ہے۔ انہوں نے کہا کہ ابہام شاعری کا حسن ہے۔ ابہام کے بغیر اچھی شاعری نہیں ہو سکتی۔ انھوں نے تجویز رکھی کہ شفیق فاطمہ کو کسی ادبی اجلاس میں مدعو کرکے ان سے اس نظم کے بارے میں سوالات کئے جائیں۔ اور اس نظم کے حسن کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ انہوں نے کہا ہماری نظم پیچھے رہ گئی ہے اس شکایت کو دور کرنا ہے۔ جناب قدیر زماں نے اپنی صدارتی تقریر میں کہا کہ نیر

مسعود کے اکثر افسانے ان کی سمجھ میں نہیں آتے۔ انہوں نے اس بات پر زور دیا کہ افسانے اکائی ہونا چاہئیے نیر مسعود کے افسانے "بن بست" اکائی ہے اور "تحویل" اکائی نہیں ہے۔ انھوں نے اس بات کی شکایت کی کہ اس اجلاس کے مقررین نے اختر الایمان کی سوانح پر کوئی بات نہیں کی جبکہ "سوغات" میں سب سے دلچسپ چیز یہی سوانح ہے۔ ڈاکٹر بیگ احساس۔ حیدرآباد

"آپ نے اپنے پچھلے خط میں سچ ہی لکھا تھا کہ مضمون اچانک ختم ہوگیا۔ آخر میں در اصل حوالوں کے ساتھ منٹو پر نقادوں کی رائیں تھیں جو کم و بیش سب منفی تھیں۔ آج سب منٹو کے گن گارہے ہیں۔ اشارہ بس یہ تھا کہ ہم اپنے فیصلوں میں عجلت نہ برتیں۔ آج جتنے بھی ناقدین زیادہ تر منٹو۔ بیدی کے عہد میں جوان تھے۔ یعنی اُس عہد میں اُن کے احساسات اِن ادیبوں سے کم و بیش ہم آہنگ تھے اِن ادیبوں نے لکھا بھی بہت اچھا لیکن جب میں آصف فرخی، سید محمد اشرف، سلام بن رزاق وغیرہ کو پڑھتا ہوں تو احساس ہوتا ہے کہ یہ لوگ بھی کچھ بہت بُرا تو نہیں لکھ رہے۔ بیدی، منٹو جیسے ادیب کہاں روز روز پیدا ہوتے ہیں۔ شاید ماضی کو ہم غلط ڈھنگ سے استعمال کر رہے ہیں۔ ایک افسانہ لکھ رہا ہوں۔ مکمل ہوجانے پر بھیجوں گا۔ لیکن کب تک مکمل ہوگا یہ نہیں کہہ سکتا۔ باقر مہدی کی کتاب "سیاہ/سیاہ" چھپ گئی ہے گو کہ اب تک مارکیٹ میں نہیں آئی۔ گذشتہ تیس سال میں وارث علوی اور شمس الرحمٰن فاروقی کی طرح باقر مہدی نے بھی ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ میرا خیال ہے اس پر بھی بات ہونی چاہیئے۔ شمیم حنفی، وارث علوی، گوپی چند نارنگ اور دوسرے نقادوں کو اُن کی شاعری اور تنقید پر لکھنا چاہیئے۔ وارث علوی کی بھی کئی کتابیں آچکی ہیں۔ پتہ نہیں ہم لوگوں نے React کرنا کیوں چھوڑ دیا۔ ادھر آپ نے یہ کام شروع کیا ہے۔ کاش آپ کو اس میں کامیابی حاصل ہو۔ ادب بغیر گفتگو کے جی نہیں سکتا نہ ہی ادب متحرک ہو سکتا ہے۔ شاید اردو والوں پر آج کل جو بُرا وقت آن پڑا ہے یہ اس کا اثر ہے۔ اب تو شاید ہمیں صرف ادب ہی نہیں ادب سے جُڑے دوسرے مسائل پر بھی گفتگو کرنی چاہیئے"

انور خان۔ بمبئی

"میں چونکہ ادب کا نیا قاری ہوں اس لئے آپ سے صحیح طور پر واقف نہیں تھا۔ ایک آدھ بار "شب خون" میں بحیثیت شاعر آپ کو پڑھا تھا اور بس!

لیکن اب "سوغات" کے چار شماروں اور خاص طور پر "نقشِ اول" نے آپ کو سمجھنے میں بڑی مدد دی ہے — "سوغات" واقعی ایک رسالے سے آگے کی چیز ہے۔

پہلے شمارے میں ضمیرالدین احمد کے افسانے بہت عمدہ تھے، ہر لحاظ سے بھرپور اور مکمل۔ دوسرے شمارے میں آصف فرخی، تیسرے میں ممتاز شیریں اور چوتھے میں نیر مسعود۔ ان تمام حضرات پر آپ نے بڑے وقیع گوشے شائع کئے ہیں۔ یہ سب حضرات واقعی بڑے ذہین ہیں۔ اور ہم اردو والے بجا طور پر ان پر فخر کرتے ہیں۔ لیکن جہاں تک میں سمجھتا ہوں، تخلیقی ادب (شعر و افسانہ) کے لئے ذہانت سے زیادہ احساس اور جذبے کی ضرورت ہوتی ہے۔

اس آگ کی ضرورت ہوتی ہے جو منٹو کے اندر تھی۔ اس درد کی ضرورت ہوتی ہے جو بیدی کے یہاں تھا۔ اس جھنجھلاہٹ کی ضرورت ہوتی ہے جو عصمت کے یہاں تھی۔ افسانہ ان مرحومین کے دل سے نکلتا تھا۔ اور ذہن صرف اُسے ترتیب دیتا تھا۔ ان لوگوں نے کبھی بھی تخلیق پر ذہانت کو حاوی نہیں ہونے دیا۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانے پڑھنے والے کے دل تک پہنچتے ہیں۔ ان کے افسانے ماں کے رحم میں پلنے والے بچے کی طرح ہیں۔

عزیز احمد، ممتاز شیریں، نیر مسعود، آصف فرخی، قمر احسن، شفیق، م۔ ناگ، فاروق راہب وغیرہم حضرات افسانے ذہن سے بُنتے ہیں۔ ان کے یہاں تمام کارفرمائی صرف ذہن کی ہے۔ ان کے افسانے پڑھنے والے کے ذہن میں جالا سا بناتے ہیں اور ختم ہو جاتے ہیں۔ یہ افسانے کبھی دل تک کا سفر طے نہیں کرتے۔ ان افسانوں کی نوعیت TUBE BABY کی سی ہے۔

یہی حضرات جب تنقید، تحقیق، تراجم اور تجزیے لکھتے ہیں تو کمال کر دیتے ہیں۔ مدعا صرف یہ ہے جناب ذہانت تو آپ تنقید اور تحقیق کے لئے اٹھا کر رکھ دیجئے اور تھوڑی سی دیوانگی کے ساتھ تخلیقی دنیا میں قدم رکھئے۔ پھر دیکھئے مزہ!

اکثر خیال گذرتا ہے کہ یہ سب لوگ شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کے بگاڑے ہوئے ہیں۔ فاروقی صاحب کی شخصیت واقعی اتنی بڑی ہے کہ ان کی خوشنودی کے لئے بھی لکھا جا سکتا ہے لیکن صرف انھیں کے لئے لکھنا بھی کوئی عقلمندی نہیں ہے۔ ایک عام خیال یہ بھی ہے کہ "شب خون" میں شائع ہونے والے کو مستند سمجھ لیا جاتا ہے۔ اب اس کے بعد کون کم بخت "شب خون" کے لئے لکھنا نہیں چاہے گا۔ مذکورہ بالا اشخاص میں کئی قلم کار ایسے تھے جو افسانے کو بہت کچھ دے سکتے تھے۔ لیکن فاروقی صاحب کے جھانسے میں آ کر تباہ ہو گئے۔ "شب خونی" افسانے پڑھتے ہوئے اکثر محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ اچھا خاصہ بنتا چلا آ رہا ہے اور افسانہ نگار دانستہ

سے بلا رہا ہے۔ کہ یہی تو فاروقی صاحب چاہتے ہیں۔

ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جو فاروقی صاحب کے جھانسے میں نہیں آئے یا آکر نکل گئے۔ یہ تمام حضرات بہت اچھی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ مثلاً سریندر پرکاش، عبدالصمد، سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، انور خان، علی امام نقوی، ساجد رشید، غضنفر اور بہت ہی تازہ کار خورشید اکرم وغیرہ۔ مجھے یقین ہے کہ یہ سب حضرات ایک بار پھر قاری کو افسانے کے قریب لے آئیں گے۔

ہوا دراصل یہ تھا کہ ہمارے افسانہ نگار ایک دم ذہین ہوگئے تھے اور قاری بے چارہ وہی اوسط درجے کا۔ وہ افسانے کا ساتھ نہیں دے پایا اور آخر تھک ہار کے بیٹھ گیا۔ اور افسانہ نگار بزعم خود منزلوں پر منزلیں طے کرتا رہا۔ خدا کا شکر ہے کہ اب ان منزلوں کا طلسم ٹوٹ رہا ہے۔

آپ کچھ صفحات افسانوں کے لئے بھی مخصوص کیجئے۔ سُنا ہے "سوغات" اپنی پہلی اشاعت میں غیر ملکی ادب کے تراجم کے لئے بہت مشہور رہا ہے۔ کیا یہ کام اب نہیں ہوسکتا ؟

چوتھے شمارے میں تمام مضامین عمدہ ہیں۔ "غیب، عشق اور تخلیقی دانش"۔ حسین الحق۔ خاص طور پر پسند آیا۔ وارث علوی واقعی فکشن کی بہترین تنقید لکھ رہے ہیں۔

جناب اختر الایمان کی خود نوشت اپنی سی لگ رہی ہے۔ نامی انصاری کا تبصرہ بھی بہت اچھا ہے۔

نیّر مسعود صاحب سے گفتگو مزے کی ہے۔ حالانکہ کہیں کہیں ایسا لگتا ہے کہ عابد سہیل صاحب دب رہے ہیں یا دبائے جا رہے ہیں۔ بہرحال گفتگو مزے کی ہے۔

عرفان صدیقی صاحب واقعی غزل میں بڑی شاعری کر رہے ہیں ؎

"بسمل کو زہر دے تو وہ مسیحا بھی کشتنی"۔ اس مصرعے میں "تو" یا "وہ" زائد چھپ گیا ہے۔

ارشد عبدالحمید کی غزلیں بھی بہت پسند آئیں۔ حبیب حق صاحب کی نظم "پہلی ملن" کے بارہویں مصرعے میں لفظ "حوادثات" استعمال ہوا ہے۔ یہ کیا ہے ؟

میری رائے میں آزاد نظموں کو زیادہ طویل نہیں ہونا چاہیئے۔ محمد علوی، شہریار اور ندا فاضلی کی اکثر نظمیں مختصر ہوتی ہیں۔ اسی لئے متاثر بھی کرتی ہیں۔

دوسرے شمارے میں بلراج کومل صاحب کا نام راز رکھ کر آپ نے ان کی نظم "جواز" کے جو تجزیے کروائے تھے وہ بہت دلچسپ تھے۔ یہ سلسلہ آپ نے بند کیوں کر دیا؟ یہ سلسلہ چلے گا تو اس سے سمجھی

فیضیاب ہوں گے۔ اب ظاہر ہے کسی نہ کسی کی برائی تو آپ کو لینی ہی پڑے گی لیکن اس سلسلے کو جہاں تک ممکن ہو چلائیے کبھی نظم، کبھی غزل، کبھی افسانہ ..... یہ تجربے ہوتے رہیں تو فن کے بہت سے گوشے روشن ہوتے رہیں گے۔"

(پرویز اختر ــــ چاند پور)

"اردو ناول کی داستان میں جہاں نواب سید محمد آزاد کے ڈرامے "نوابی دربار" کا ذکر ہے وہاں یہ صراحت ضروری ہے کہ یہ ڈرامہ ہے۔ نواب آزاد کا نام اس وجہ سے ناول نگاروں کے ساتھ لیا کہ "نوابی دربار" مکالموں کی وجہ سے ڈرامے کے طور پر پیش کیا گیا ہے، مگر اس میں ڈرامائی عمل کی بجائے ناول کے ایک نقشِ اول کا انداز ملتا ہے، جس میں مکالمے پر سارا زور اسی طرح ہے جیسے "طرحِ دار لونڈی" میں۔ (آصف فرخی)

"اس شمارے کی بیشتر چیزیں پڑھ چکا ہوں وارث کا مضمون خاصہ کی چیز ہے۔ بیر مسعود نے عزیز احمد پر اچھا لکھا ہے۔ البتہ ان کے انٹرویو سے کسی قدر مایوسی ہوئی، جس کا تعلق ان کے حوالوں سے نہیں بلکہ ان سوالوں سے ہے یا بلکہ اس لب و لہجہ سے ہے جس میں یہ سوال کئے گئے۔ یہ لب و لہجہ، جس میں سرگی اور سرکار محاکے کا رنگ آگیا ہے، اور بعض موقعوں پر استہزا کو چھوتے ہوئے طنز کا، انٹرویو کرنے والوں کی بیر مسعود سے بے تکلفی کا غماز تو ہے۔ افسوس! ان کے فن کے اسرار و رموز کو سمجھنے میں ایک عام قاری کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ ہماری طرف لوگ قرینے سے انٹرویو بھی نہیں کر پاتے۔ بہر حال . . ."

(محمد عمر میمن امریکہ)

(فیض کی نظم کے پیچھے کار فرما جس واقعے کا آفتاب احمد صاحب نے ذکر کیا ہے اس سے عرفان صاحب واقف ہیں یا نہیں اس سے قطعِ نظر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جس طرح اقبال کی نظم میں طرابلس واقعہ، تاریخ اور عہد کا تعین کر دیتا ہے وہ فیض کی نظم سے ممکن نہیں۔ یہاں واقعہ تاریخ کا حصہ بن گیا ہے بلکہ شاید تاریخ کے صفحات میں اسے کوئی جگہ بھی نہ ملے۔ لیکن فیض کی نظم، اس کا تاثر اور بنیادی خیال، وقت اور واقعے سے اس طرح آزاد ہو گئے ہیں کہ اب واقعے کا علم ضروری نہیں رہتا اور یہ اچھی شاعری کی ایک بڑی خوبی ہے اور اسی بنا پر ہم لوگ فیض کے قائل ہیں ورنہ ترقی پسندی کے دور میں اکثر نظمیں ایسی بھی لکھی گئی تھیں جن سے صرف واقعات ہی معلوم ہو سکتے تھے۔

"سرِ وادیِ سینا" میں تاریخِ تحریر جنوری ۱۹۶۵ء درج ہے لیکن "سرِ وادیِ سینا" کی اشاعت سے پہلے فیض کے شائع شدہ چار مجموعوں کا کلام (نقشِ فریادی، دستِ صبا، زنداں نامہ اور دستِ

تہہ سنگ کے علاوہ کچھ غیر معروف اور تازہ کلام رسائل سے ماخوذ) "حرف حرف" کے نام سے ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا تھا۔ رام پور سے اس کا جو ایڈیشن نکلا اُس میں نہ صرف تاریخِ تحریر اپریل ۱۹۶۵ء ہے بلکہ نظم کا عنوان بھی اور ہے۔ "لہو کا سراغ" کی بجائے "یتیم لہو" اور ایک مصرعہ بھی بدلا ہوا ہے۔ اس ایڈیشن میں گیارہواں مصرعہ یوں ہے: "کسی کے پاس سماعت کا وقت تھا نہ دماغ" جبکہ "سرِ وادیِ سینا" میں یہ مصرعہ یوں ہے: "کسی کو بہرِ سماعت نہ وقت تھا نہ دماغ" معلوم نہیں فیض نے یہ دونوں تبدیلیاں خود کی تھیں یا نقل در نقل میں دوسروں سے سرزد ہو گئی ہیں۔

راشد کے بارے میں میرا بیان مشروط ہے ("اگر ان معنوں میں کہا گیا ہے") اور پھر راشد کا کلام اگر صرف یار کھوں اور شعر کہنے والوں میں مقبول ہے تو اس کا مطلب یہی ہوا کہ وہ ایک خاص محدود حلقے کا شاعر ہے اور مجھے یہی شکایت ہے۔ ایسی کوئی وجہ نہیں ہے کہ راشد اس محدود (گو ممتاز!!) حلقے میں بند رہیں۔ اُن کے کلام میں ایسی باتیں نہیں پائی جاتیں جو اُن کے دائرۂ اثر یا دائرۂ مقبولیت کو "گروہِ خاص" سے آگے نہ نکلنے دیں۔ اردو کی کلاسیکی اور فارسی شاعری کا ذوق رکھنے والوں کے لئے راشد کی زبان اجنبی نہیں۔ اسالیب اور طرزِ اظہار، ہیئت، کچھ ابہام، کچھ رمزیت، ضرور ایک اجنبیت کا احساس پیدا کر سکتے ہیں لیکن اردو کا قاری راشد کی وفات تک ان میں سے بہت سی چیزوں کا عادی یا ان سے مانوس ہو چکا تھا۔ میری ناقص رائے میں وجہ کہیں اور ڈھونڈنے کی ضرورت ہے۔ پاکستان کی بات میں نہیں جانتا لیکن اس ملک میں کسی حد تک تو ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ یہاں راشد کا کلام دستیاب ہی نہیں ہے۔ "یار کھوں" اور "شاعروں" کی بھی ایک بڑی تعداد ان "محرومین" میں شامل ہے۔ لیکن یہی واحد وجہ نہیں ہے۔) (م۔ا)

سوغات

۷

مدیر

محمود ایاز

معاون مدیران

خلیل مامون　　　　عزیز اللہ بیگ

پتہ:
۸۴۔ نتھر ڈین، ڈیفنس کالونی، اندرانگر
بنگلور ـــ ۵۶۰۰۳۸
فون: ـــــــ ۵۵۸۱۹۸۶

ستمبر ۱۹۹۴ء

قیمت : اسّی روپے

بیرونی ممالک سے [امریکہ، انگلینڈ، کناڈا، سعودی، پاکستان]
بذریعہ ہوائی ڈاک دس ڈالر (امریکی) بارہ ڈالر (کنیڈین) سات پاؤنڈ
بذریعہ بحری ڈاک آٹھ ڈالر (امریکی) دس ڈالر (کنیڈین) چھ پاؤنڈ

کتابت :-
حافظ لیاقت احمد قاسمی۔ بنگلور ۲۱
کمپیوٹر کارپوریشن۔ حیدر آباد

ایڈیٹر، پرنٹر اور پبلشر: محمود ایاز

فہرست

نظمیں

منیب الرحمٰن

اسلام اور عہدِ حاضر

ن۔م۔ راشد

خصوصی مطالعہ

احمد علی کے افسانے

افسانے

بازگشت

نقشِ اوّل

ترقی پسند تحریک سے وابستگی احمد علی پر ایک تہمت تھی اور خود انھوں نے، کم از کم چند برسوں کے لئے، اس تہمت کو برضا و رغبت قبول کر لیا تھا۔ احمد علی نے "انگارے" کی اشاعت کا جو پس منظر بیان کیا ہے، اسے پڑھنے کے بعد تو یہ باور کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ احمد علی "ترقی پسندی" کے بارے میں کبھی واقعی سنجیدہ بھی رہے تھے۔ طاہر مسعود کو دئے ہوئے انٹرویو میں وہ کہتے ہیں: "سجاد ظہیر آکسفورڈ سے لکھنؤ آگئے اور ان سے ملاقات ہوئی تو انھیں ہم مزاج و ہم خیال پایا۔ ہم دونوں کو ادب، آرٹ اور اچھے کپڑے پہننے کا شوق تھا، لہٰذا خوب دوستی ہو گئی۔ سجاد ظہیر نے بھی کہانیاں لکھی تھیں۔ اس لئے تجویز پیش ہوئی کہ ہم دونوں اپنی کہانیوں کی کتاب چھاپیں، لیکن کہانیوں کی تعداد کم تھی۔ محمود الظفر سے ذکر ہوا تو معلوم ہوا کہ انھوں نے بھی انگریزی میں ایک کہانی لکھی ہے۔ لہٰذا اسے بھی کتاب میں شامل کر لینے کا فیصلہ ہوا اور اس کا اردو ترجمہ سجاد ظہیر نے کیا۔ رشید جہاں کے ہاں بھی اکثر ہم لوگوں کا جمگھٹا رہتا تھا، لہٰذا ان سے بھی کہانی لکھنے کی فرمائش کی گئی۔ انھوں نے ایک کہانی اور سنائی جو ہم لوگوں کو پسند آئی۔ پھر انھوں نے دوسری کہانی بھی لکھی۔ اس طرح ہمارا مجموعہ تیار ہو گیا اور دسمبر ۱۹۳۲ء میں "انگارے" کے نام سے چھپ کر آگیا۔" "اس کتاب کے خلاف طوفان برپا ہوا۔" "مولوی صاحبان نے منبروں سے افسانہ نگاروں کے خلاف تقریریں شروع کر دیں۔" "آل انڈیا شیعہ کانفرنس نے قرارداد مذمت منظور کی۔" اور "تین مہینے کے اندر کتاب پر حکومت نے پابندی عائد کر دی" تو احمد علی اور محمود الظفر کو "سخت غصہ آیا" اور انھوں نے فیصلہ کیا کہ "ہم ہرگز نہیں ڈریں گے۔" "ہمارے سامنے اس وقت مذہب پرستی، غلامی، جہالت اور افلاس جیسے مسائل تھے اور ہم نے ان کے خلاف لڑنے کا فیصلہ کیا۔"

، اخباری بیان میں سوسائٹی آف پروگریسیو رائٹرز کے قیام کا اعلان کیا گیا۔ اس کے دو سال بعد
اد ظہیر ۱۹۳۵ء کے آخر میں لندن سے واپس آئے۔ "وہ کمیونسٹ خیالات کے آدمی تھے اور لندن میں اُن
کمیونسٹوں سے بڑا گہرا رابطہ تھا۔ انھوں نے لوٹنے کے بعد کہا کہ ہم تنظیم کے اثر و نفوذ کے لئے آل انڈیا
وگریسیو رائٹرز کانفرنس کریں گے۔"

اور باتوں سے قطع نظر، احمد علی کی افتادِ طبع ایسی نہیں تھی کہ وہ اپنی ادبی زندگی "توہم پرستی، غلامی
حالت اور افلاس کے خلاف لڑنے" میں صرف کر دیتے۔ اردو میں ان کی جو تحریریں قابلِ ذکر اور زندہ رہنے
والی ہیں، وہ اپنی ادبی خوبیوں اور فنی محاسن کی وجہ سے ہیں اور انھیں کی بنا پر احمد علی کو ایک وقیع فنکار
سمجھا جاتا ہے۔ جہاں انھوں نے "ترقی پسندی" برتنے کی کوشش کی ہے وہاں اُن کی تحریریں اتنی پھیکی اور بھونڈی
ہوگئی ہیں کہ یقین نہیں آتا احمد علی کے قلم سے نکلی ہیں (قیدِ خانہ، "شفق" وغیرہ) ایسی تحریروں کے علاوہ کچھ اچھے
خاصے افسانوں میں بھی، اِدھر اُدھر، اس طرح کی کمزوریاں در آئی ہیں جو احمد علی کے فنی شعور کے پیشِ نظر
بہت عجیب معلوم ہوتی ہیں۔ جیسے "میرا کمرہ" میں لینن کی آمد اور شیطان سے مکالمہ! یا "مارچ کی ایک
رات" کے چند حصے۔ اس میں ایک اچھا اور گہرا افسانہ بننے کے سارے امکانات تھے لیکن سستی جذباتیت
اور مبلغانہ جوش کی مار نے افسانے کو پنپنے نہیں دیا۔

احمد علی مغربی ادب سے قریب اور اس کے تجربات سے متاثر تھے۔ انھوں نے اپنے چند افسانوں
میں ان تجربوں کو (تلازمِ خیالات، شعور کی لہر، اندرونی خود کلامی وغیرہ) دہرانے کی ہمت بھی کی۔ ان کے
یہ تجربے رجحان ساز بن سکے اور نہ اپنے عہد کے افسانہ نگاروں پر اثر انداز ہوئے۔ "قیدخانہ" اور
"موت سے پہلے" کے قاری ابھی پیدا نہیں ہوئے تھے اور ممتاز شیریں اپنے نئے نئے مطالعے کے جوش میں احمد علی
کے "بیان کی رمزیت کا رشتہ" کافکا سے جوڑ رہی تھیں۔ آج سے پچاس سال پہلے اردو افسانے میں اس طرح
کے تجربے کرنے والے افسانہ نگار کو جدید اردو افسانے کا پیش رو نہ تسلیم کرنا بے انصافی ہوگی۔ "قیدخانہ"
کے مقابلے میں "موت سے پہلے" زیادہ متاثر کن ہے۔ اختتامی حصہ اس افسانے کی جان ہے۔ یہاں پہونچ کر
افسانے کی دھندلی اور نیم تاریک فضا یک لخت منوّر ہو جاتی ہے۔ ایک اجنبی اور نیم حقیقی سا ماحول،
حقیقی اور زمینی زندگی کے پس منظر میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ آخری حصہ افسانے کی معنویت کا تعین بھی کرتا ہے
اور اسے پُراثر بھی بناتا ہے۔ اس حصے میں دلّی کے جس دور کی زندگی کا ایک رُخ پیش ہوا ہے اُس سے

احمد علی کا جذباتی اور روحانی رشتہ تھا۔ اس دور کو پس منظر میں رکھ کر انھوں نے وقت کی قاہری اور انسان کی بے مائیگی اور لاچارگی کی وہ تصویریں کھینچی ہیں کہ بقول حسن عسکری "میر نہال تو کیا، خود زندگی اپنی بے مائیگی، لاچاری اور بے بنیادی پر افسوس کرتی، اپنی حقیقت کے بارے میں بڑے شک آمیز سوالات کرتی معلوم ہوتی ہے۔" حسن عسکری کا اس شمارے میں شامل مضمون نہ صرف "دلّی کی شام" کا بلکہ احمد علی کے فن کا بھی بہت اچھا جائزہ پیش کرتا ہے۔ "دلّی کی شام" کو عام طور پر دلّی کی زندگی کے بارے میں لکھا ہوا ناول قرار دیا گیا ہے۔ اسی طرح جس طرح فارسٹر کے "اے پیسیج ٹو انڈیا" کو ہندوستان کے بارے میں لکھا ہوا ناول کہا جاتا تھا۔ فارسٹر نے ہمیشہ اس بات سے انکار کیا اور کہا: "میں نے اس کائنات میں، جو ابھی انسانی ذہن کے لئے ناقابلِ فہم ہے، انسان کی الم ناک صورت حال کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔" اسی سلسلے میں فارسٹر نے ایک اور جگہ لکھا "میں نے اپنے ناول میں جس ہندوستان کا ذکر کیا تھا وہ سیاسی اور سماجی طور پر بہت کچھ بدلا گیا ہے لیکن میں نے اس ناول میں انسانوں کے بارے میں بھی لکھنے کی کوشش کی تھی اور شاید وہ (انسان اتنا نہیں بدلے ہوں گے"!! فارسٹر کی ان باتوں کا اطلاق احمد علی کے ناول پر بھی ہو سکتا ہے، گو خود احمد علی نے اس طرح کی کوئی بات اپنے ناول کے بارے میں، ہمارے علم کی حد تک، کہی یا لکھی نہیں ہے۔ سیاسی او سماجی نظام بدل جاتے ہیں لیکن انسان کے دُکھ اور درد ازلی اور ابدی ہیں۔ بے گناہوں کے مجمع پر گولی چلا والی حکومتیں ختم ہو جاتی ہیں لیکن جوان بیٹے کی لاش پر رونے والے ماں باپ کا غم ہر زمانے میں وہی رہتا ہے حالات و واقعات ماحول اور معاشرہ ایک پس منظر مہیا کرتے ہیں جو بدلتا رہتا ہے۔ "حقیقتِ ازلی" قائم و دائم ہے۔ لیکن یہ بھولنا نہیں چاہئے کہ "حقیقتِ ازلی" کو بھی اپنے اظہار کے لئے ایک پس منظر — "لباسِ مجاز" کی ضرورر رہی ہے۔



دلّی کی شام کو اردو کے ناول کی حیثیت سے اب تک قبول نہیں کیا گیا ہے۔ اردو ناول پر کسی قسم میں اس ناول کا نام نہیں لیا جاتا۔ یہ ناول اردو میں احمد علی کی حینِ حیات (۱۹۶۳ء) شائع ہوا اور اس پر ان کی بیگم بلقیس جہاں کا نام مترجم کی حیثیت سے دیا گیا تھا۔ یقیناً احمد علی کے علم و ایمار کے بغیر ایسا نہیں ہو سکتا تھا لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ "ہماری گلی" (افسانوں کا مجموعہ۔ اشاعت ۱۹۴۰ء) میں احمد علی کی تصانیف کی جو فہرست دی گئی ہے اس میں "دلّی کی شام" (انگریزی، شائع شدہ ۱۹۴۰ء) کے ساتھ "دلّی کی شا

دو ترجمہ (زیرِ طبع" بھی شامل ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ترجمہ ۱۹۴۲ء میں ہو چکا ہے اور صرف اشاعت
دیر ہے۔ احمد علی کی شادی ۱۹۵۰ء میں ہوئی تھی۔ اگر فرض کر لیا جائے کہ ترجمہ اس وقت تک پورا نہیں
تھا تب بھی ۱۹۴۲ء سے ۱۹۴۸ء تک کا وقفہ اس کے لئے کافی تھا۔ ان برسوں میں احمد علی دو سال بی۔ بی۔ سی
وابستہ رہے اور آخری تین سال پریزیڈنسی کالج، کلکتہ میں صدر شعبۂ انگریزی رہے۔ یہ ملازمتیں ایسی
تھیں کہ احمد علی کو ترجمہ پورا کرنے یا مسوّدہ صاف کرنے کی فرصت نہ ملتی۔ یہ البتّہ ممکن ہے کہ ہندوستان
اس وقت کسی ناشر سے معاملہ نہ ہو سکا ہو۔ ۱۹۴۸ء میں احمد علی کو دو سال کے لئے چین جانا پڑا۔ ۱۹۴۹ء
، وہ پاکستان چلے گئے اور پھر ۱۹۶۰ء تک وہ چین اور مراکش میں پاکستانی وزارت خارجہ کے ناظم الامور اور
سل جنرل رہے۔ اس زمانے میں، بیرونی ممالک میں قیام کی وجہ سے، ناول کی اشاعت کی طرف توجّہ دینا
اید ممکن نہ رہا ہو۔ ۱۹۶۰ء میں وہ پاکستان لوٹے اور ۱۹۶۳ء میں اردو ناول پاکستان سے شائع ہوا۔
ِ باتوں کی ایک بات تو یہ ہے کہ ناول کی زبان اور اندازِ نگارش صاف بتاتے ہیں کہ یہ تحریر احمد علی
ے سوا اور کسی کی نہیں ہو سکتی۔ کہا جا سکتا ہے کہ ترجمہ پر احمد علی نے نظرِ ثانی کی ہوگی، لیکن زبان کا
انداز صرف نظرِ ثانی سے نہیں پیدا ہو سکتا۔ اب یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کس مصلحت کی بنا پر احمد علی
نے ترجمے کو اپنا ظاہر کرنا مناسب نہیں سمجھا، لیکن یہ باور کرنا مشکل ہے کہ یہ ترجمہ کسی اور کا کیا ہوا
ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں ("جامعہ" شمارہ ۳، ۴، ۱۹۹۳ء) بر سبیل تذکرہ کہا
ہے کہ احمد علی کے انگریزی ناول کا ترجمہ "بلقیس باجی نے کیا تھا" لیکن قرۃ العین حیدر کچھ موقعوں پر ایسی
غیر ذمّہ دارانہ باتیں بھی کر جاتی ہیں کہ انھیں سنجیدگی سے قبول کرنے میں تامّل ہوتا ہے۔ اسی انٹرویو
میں انھوں نے یہ بھی کہا ہے "جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے "ہماری گلی" اسی ناول (دلّی کی شام) کا
ایک حصّہ ہے۔" جب کہ "ہماری گلی" "دلّی کی شام" کا ایک حصّہ نہیں بلکہ ایک الگ اور مشہور افسانہ
ہے۔ نیا دور، کراچی نے اس ناول کا ایک باب دلّی کی شام کے عنوان سے ۱۹۵۹ء میں شائع کیا تھا لیکن
فہرست میں غلطی سے عنوان "ہماری گلی" چھپ گیا۔ ممکن ہے قرۃ العین حیدر کی غلط فہمی اس وجہ سے ہو۔

احمد علی ایک زمانے میں جدید اردو ادب کا بڑا نام تھے۔ اس کے بعد وہ وقت بھی آیا کہ ان کا کام
تو ایک طرف ان کا نام بھی جدید نسل کے لئے اجنبی بن گیا۔ ان کے افسانوں کے مجموعے تقریباً نایاب
ہو چکے ہیں اور کسی مضمون میں ان کا ذکر بھی مشکل سے آتا ہے۔ یہ سلوک ہم نے صرف احمد علی کے

ساتھ نہیں کیا ہے۔ کئی اور بھی ہیں اور یہ سب اردو والوں سے پوچھتے ہیں: "گئے تو کیا تری بزمِ خیال سے بھی گئے؟"

احمد علی پر اس خصوصی مطالعہ کو ایک فرضِ کفایہ ادا کرنے کی کوشش سمجھ لیجئے۔



عزیز احمد نے اردو ناول اور افسانے کو تیاگ کر انگریزی میں اسلامیات اور اسلامی تاریخ پر جو گراں قدر کام کیا وہ اردو والوں تک نہیں پہونچ سکا تھا۔ جمیل جالبی نے چند سال قبل ان موضوعات پر عزیز احمد کی دو اہم کتابوں کا اردو میں ترجمہ کر کے یہ خلیج پاٹی اور ایک قابلِ قدر خدمت انجام دی ہے۔ ان میں سے ایک کتاب "برِ صغیر میں اسلامی جدیدیت" پر اس شمارے میں نثار احمد فاروقی کا تبصرہ شریکِ اشاعت ہے۔ تبصرہ نگار نے کتاب کے ساتھ کتاب کے موضوع پر بھی تفصیل سے بحث کی ہے اور اس طرح یہ تبصرہ ایک مستقل مضمون کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ تبصرے کے آخر میں جو سوالات اٹھائے گئے ہیں وہ اہم ہیں لیکن نئے نہیں ہیں اور اس موضوع پر (اسلام اور جدیدیت) گفتگو، بالعموم ایسے ہی سوالات پر اختتام پذیر ہوتی ہے۔ شاید جواب کسی کے پاس ہے بھی نہیں اور اگر ذہن میں مبہم سا کوئی خاکہ ہے بھی تو خوفِ فسادِ خلق اظہار میں مانع رہتا ہے۔ اب تو بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ زندگی کی ضرورتیں جو کرائیں گی وہ کرتے جائیں گے۔ جینے کا عمل اپنے راستے خود مقرر کرتا چلا جائے گا۔

اقبال نے کہا تھا: خوب و ناخوبِ عمل کی ہو گرہ وا کیوں کر۔ گر حیات آپ نہ ہو شارحِ اسرارِ حیات۔ وحیِ الٰہی کا سلسلہ بند سہی، انسانی فکر اور ذہن مقید نہیں ہیں۔ نہ زندگی نے اپنے اسرار کو منکشف کرنے کا عمل بند کیا ہے۔ حیات آج بھی شارحِ اسرارِ حیات ہے۔

خالص مذہبی حلقوں میں کیا ہو رہا ہے اس کی مجھے زیادہ خبر نہیں لیکن اردو کے کچھ دانشور ان مسائل سے دلچسپی لے رہے ہیں اور خاموشی سے، اپنے اپنے طور پر اس کام میں لگے ہوئے ہیں۔ اقبال اور ان کے خطبات پر بحثوں میں بھی یہ مسائل آتے رہتے ہیں۔ ابھی سرور صاحب کی کتاب "دانشور اقبال" آئی ہے جس میں کئی جگہ یہ مسئلہ اٹھایا گیا ہے۔ (اس کتاب پر تبصرہ آئندہ شمارے میں آرہا ہے) ایک ادبی رسالے کا ان بکھیڑوں میں پڑنا شاید عجیب معلوم ہو کہ اردو کے شاعروں، ادیبوں کو ایسے مسائل سے کیا دلچسپی ہو سکتی ہے۔ لیکن شاعر، ادیب بھی تو آخر قوم کے دانشور طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور

ں شعر و ادب سے ہٹ کر کبھی کبھار اپنی ذہنی سرگرمی کا رُخ کسی اور طرف بھی موڑیں تو
یقی عمل" پر کوئی تباہی نہیں آجائے گی۔ (ویسے بھی ان دنوں "تخلیقی عمل" نے کون سے گل و گلزار کھلا
دیے ہیں!) اس سلسلے میں حسن عسکری کا مضمون "تاریخی شعور" پڑھیے اور دیکھیے کہ اس موضوع کو
، زاویے سے اور کس تناظر میں دیکھا اور برتا گیا ہے۔ ایک دو اقتباسات سے تھوڑا بہت اندازہ
جائے گا کہ اسلام اور جدیدیت پر بات چیت کا رشتہ تخلیقی فکر اور تخلیقی عمل سے کیسے جڑا ہوا ہے۔

"ہمیں اپنی تاریخ سے بس یہ پوچھنا ہے کہ اسلام چند مخصوص عقائد کا مجموعہ بن کر دنیا میں آیا
یا ایک زبردست تخلیقی تحریک بن کر۔"

"خسرو کے زمانے میں اہلِ فکر طبقہ زندہ تھا۔ اس کی تخلیقی اہلیت بیدار تھی، اسے اپنی
اقدار کا علم تھا اور ان پر کامل یقین تھا۔ ان کے لئے سب سے پہلی چیز تخلیق تھی۔ وہ لوگ
مذہب کو کچا گھڑا نہیں سمجھتے تھے کہ ذرا سی ٹھیس میں پھوٹ جائے۔ امیر خسرو ترک تھے مگر
وہ ہندوؤں کی موسیقی سے نہیں ڈرے۔ آخر وہ دن آیا کہ مسلمان استاد ٹھہرے اور ہندو
شاگرد۔ یہ تو تھا اُس زمانے کا حال جب قوم کی تخلیقی صلاحیتیں پورے زور پر تھیں۔"



"طاؤس چمن کی مینا" سے نیّر مسعود کی افسانہ نگاری کے ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہاں زمان
و مکان کا تعین بھی ہے اور جیتے جاگتے حقیقی آدمی بھی۔ زبان و بیان کے جادو نے وہ طلسم باندھا ہے کہ حقیقت
خواب سے شرمائے لیکن لکھنے والے کی معروضیت اُسی طرح برقرار ہے جس طرح "سیمیا" اور "عطرِ کافور" کے
افسانوں میں تھی۔ ماضی کی داستان مگر کہیں ناسٹیلجیا والی رقت ہے اور نہ جنّت گمشدہ کی رومانی تلاش۔
کالے خان کی کہانی کو افسانہ نگار چاہے یہیں ختم کردے لیکن اس میں ایک ناول بننے کے پورے امکانات
ہیں۔ یہ ناول اگر لکھا گیا تو ایک پورے عہد کی داستان بن جائے گا۔

حسن منظر پُرانے، جانے پہچانے لکھنے والے ہیں۔ اپنے ڈھنگ کے منفرد افسانہ نگار۔ افسانے
کی تعمیر اور تشکیل پر فنکارانہ قدرت رکھتے ہیں۔ افسانوں کے دو تین مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں، لیکن
میں ان کی ایک اور ہی خوبی کا قائل ہوں۔ وہ یہ کہ اردو نقادوں کے مضامین میں ان کے افسانوں کا ذکر نہیں
آتا۔! اس "خوبی" کی تفصیل چند سطروں میں نہیں آسکے گی، اس لئے یہ کام کبھی اور پر ملتوی، فی الحال، اُن کا

تازہ ترین افسانہ "بوڑھا گرمچھ" پڑھئے۔ عارف ایوّبی نئے لکھنے والے ہیں۔ "ہبوط" سے توقعات بندھتی ہیں۔ خدا کرے پوری ہوں۔ قمر احسن کے افسانے پر سیّد محمد اشرف کا تبصرہ شریکِ اشاعت ہے۔



راشد پر حمید نسیم کا مضمون رُک رُک کر، ٹھہر کر، ٹکڑوں میں پڑھنے کی چیز ہے۔ یہ مضمون جو دراصل ایک کتاب کی حیثیت رکھتا ہے، "راشدیات" کے مختصر ذخیرے میں ایک قابلِ قدر اضافہ ہے۔ راشد سے حمید نسیم کے LOVE-HATE رشتے کی جھلکیاں معنیٰ خیز بھی ہیں اور پُر لطف بھی۔

شمیم حنفی کے مضامین اور افسانے کی تعبیر و تشریح پر وارث علوی کے مضمون میں جو باتیں بنیادی حیثیت رکھتی ہیں اُن پر "سوغات" پہلے شمارے سے زور دے رہا ہے۔ یعنی: "ایسی تنقید جو انسانی تجربوں سے زیادہ تصوّرات و نظریات سے دلچسپی رکھتی ہو، ہمارے نظامِ احساس میں کوئی دیرپا تبدیلی نہیں پیدا کر سکتی۔ تہذیبی زندگی میں کسی بامعنیٰ رول کی ادائیگی کے لئے تنقید کو ادب کی طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصّہ بننا پڑے گا۔ جب سے تنقید سماجی اور سائنسی علوم کی طرح اختصاص کے دائرے میں داخل ہوئی ہے، اپنی طاقت اور استعداد کھو بیٹھی ہے۔" (نئی تنقید کا المیہ)

"جوگیا" کے جائزے پر کچھ کہنے میں یہ اندیشہ ہے کہ "سوغات" پر "تاثراتی تنقید" کو رواج دینے کا الزام لگے گا۔ اس لئے بہتر ہے کہ افسانے کی تعبیر و تشریح پر وارث علوی کے مضمون سے چند سطریں نقل کر دوں:

> "دراصل افسانے کے رموز و علائم کو سمجھنے سمجھانے کا کام، تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش رُبا انکشافات کا جوہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیریں ایک تخلیقی تجربے کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حسّاس، تخیلی، استعاراتی اور ایبسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید "ذکرِ عیش، نصفِ عیش" ہوتی ہے اور پیرافریزنگ کا شکار ہوئے بغیر افسانے کی بازآفرینی کی مسرّت سے سرشار ہوتی ہے۔"

محمود ایاز۔ بنگلور
ستمبر ۱۹۹۴ء

نیک خواہشات کے ساتھ



منجانب :

محمد انور

فرینڈس چارکول ڈپو
فارسٹ کنٹراکٹر

۶۹ ، رہبہ مسجد اسٹریٹ ــــــ بنگلور ۱ــــــــــ فون : 5592175

وارث علوی

بیدی کا افسانہ

جوگیا

"جوگیا" کہانی نہیں، رنگوں کا فشار ہے۔ اس کا پورا آرٹ لفظوں کی پچکاریوں کے ذریعے افسانوی کینواس پر رنگ بکھیرنے کا آرٹ ہے۔ افسانہ میں رنگ نہیں تو پوری کہانی ایک بے رنگ داستان محبت کے سوا کچھ نہیں، ایک ایسی محبت جو چاہنے والوں کے ملاپ پر نہیں بلکہ فراق پر ختم ہوتی ہے۔ نہ وصال کی گھڑیوں میں کوئی نیا پن ہے نہ فراق کی گھڑی میں کوئی انہونی بات۔ جو ہوتا آیا ہے وہی ہوتا ہے۔ شادی کی راہ میں اونچ نیچ کی خندقیں اور سماجی امتیازات کی دیواریں حائل ہیں۔ لڑکا لڑکی کے ملن اور روگ کی اس پامال رومانی تھیم کو بیدی یہاں ایک اور ہی مقصد کے لئے استعمال کرتے ہیں اور وہ مقصد ہے محبت اور شباب کے سرچشمے میں آہستہ آہستہ کھلنے والے احساس جمال کے کنول کی لطیف اور نازک کپکپاہٹوں کا مشاہدہ۔ چنانچہ بیدی دو ایسے کرداروں کا انتخاب کرتے ہیں جن میں سے ایک یعنی جوگیا حسن ہے اور دوسرا یعنی نوجوان جنگل جو افسانوی بیانیہ کا واحد متکلم ہے حسن کا ادا شناس۔ وہ جے جے اسکول آف آرٹس میں مصوری کی تعلیم لیتا ہے۔ گویا مشاہدے کو نقوش رنگ اور تجربہ کو تخیل کی دھنک میں بکھیرنے کے آداب سیکھ رہا ہے۔ جنگل افسانہ کے شروع ہی میں کہتا ہے

> "میں جے جے اسکول آف آرٹس میں پڑھتا تھا۔ رنگ میرے حواس پر چھائے رہتے تھے۔ رنگ مجھے مرد عورتوں سے زیادہ ناطق معلوم ہوتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ لوگ اکثر بے معنی باتیں کرتے ہیں لیکن رنگ کبھی معنی سے خالی بات نہیں کرتے۔"

یہ گویا میڈیم کے تخلیقی استعمال کے ذریعے مشاہدات، تجربات اور اشیاء کو معنویت عطا کرنے کی بات ہے۔ یہ معنویت چونکہ فنکارانہ امیج کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے اس لئے زندگی کے

حقیقی تجربات سے الگ۔۔ لیکن ان کی بنیادی صداقتوں کا بطلان کے بغیر۔۔۔ اپنا ایک الگ حسن رکھتی ہے۔ حسن کا یہی تجربہ ناگوار کو بھی گوارہ بناتا ہے اور کربناکی کو چتا کی سطح سے بلند کر کے اسے غم کی رفعت عطا کرتا ہے۔ جگل کا تخیل اتنا حساس ہے کہ وہ اپنے غم و نشاط کے تجربات کو مسلسل فنکارانہ پیکروں میں منتقل کرتا رہتا ہے۔ یعنی جوگیا کی سنگت میں وہ جن رومان پرور تجربات سے دوچار ہوتا ہے وہ احساس اور جذبات کی سطح پر قناعت نہ کرتے ہوئے، اس کے مصورانہ تخیل میں رنگ کر ایک انوکھے اور حیران کن جمالیاتی تجربہ میں بدل جاتے ہیں۔ ایک معنی میں یہ کروچے کے خیال کی توثیق ہے کہ آرٹ کا اظہار فنکار کے تخیل میں پورا ہو جاتا ہے۔

بیدی نے غیر معمولی فراست سے کام لیکر جگل کو آرٹسٹ نہیں بلکہ آرٹ کا طالب علم بتایا ہے۔ وہ آرٹسٹ بنے گا بھی یا نہیں یہ بھی ہم نہیں جانتے۔ اسی لئے افسانہ میں وہ کسی بھی جگہ جوگیا کے ساتھ اپنے خوبصورت تجربات کو کینوس پر منتقل کرنے کے فنکارانہ عمل سے نہیں گذرتا۔ اگر ایسا ہوتا تو افسانہ ایک آرٹسٹ کی کہانی بن جاتا اور اس کی بنائی ہوئی تصویریں اس کی ناکام محبت کا حاصل ٹھہرتیں۔ لیکن بیدی تو یہ بتانا چاہتے ہیں کہ حسن کا تجربہ اپنا حاصل آپ ہے۔ اور اس سے ماورا ہر چیز آرزومندی اور خواہش پسندی ہے، جن کی تسکین دوسرے [illegible] سے ہو سکتی ہے اور تجربہ حسن یا دوسرے الفاظ میں جمالیات ان کی تسکین کی نہ تو ذمہ داری قبول کرتی ہے نہ ضمانت دیتی ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ افسانہ میں جنسی جذبہ رومانی محبت میں اور رومانی محبت تجربہ حسن میں تحلیل ہوتی رہتی ہے۔ بیدی تینوں مقامات اور ان کے احوال و کوائف کا بیان کرتے ہیں کسی کی اہمیت کم نہیں کرتے۔ لیکن جنسی جذبہ کو رومانی محبت پر اور رومان پرستی کو تجربہ حسن پر غالب آنے نہیں دیتے۔ جگل کو وہ ایک معمولی نوجوان ہی رکھتے ہیں تاکہ وہ خود آگاہ بنے بغیر، غیر شعوری طور پر جنس، روماں اور حسن کے تجربات سے گزرتا رہے۔ اس میں یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ حسن کی MYSTIQE سے دوچار ہونے کے لئے کسی غیر معمولی تپسیا یا ذہنی اور روحانی برگزیدگی لازم نہیں بس اتنا کافی ہے کہ تخیل شغال صفت عقل کی چالاکیوں سے منزہ اور ایروز کا جذبہ ہوس کے بھنبھوڑنے والے ناخنوں سے محفوظ رہے۔

زور یہاں ذہن کی غیر سوفسطائیت اور جذبہ کی معصومیت پر نہیں بلکہ احساس کی اس شدت پر ہے جو حقیقت کو پگھلا پگھلا کر تخیل کا جزو بناتی رہتی ہے۔ افسانہ میں مشاہدہ جن خطوط پر حرکت کرتا ہے وہاں حقیقت کا دائرہ فنتاسی کے دائرے سے پہلو مارتا ہے۔ جوگیا نے جس رنگ کی ساڑی پہنی ہے جگل کو شہر کی دوسری عورتیں اسی رنگ کے کپڑوں میں ملبوس نظر آتی ہیں۔ چاروں طرف گویا اسی رنگ کی کارفرمائی ہے۔ کیا یہ پاگل پن تو نہیں؟۔۔۔۔ لیکن جگل صرف

اس معنی میں پاگل ہے جس معنی میں تخیلی اور ماورائی تجربہ کو حقیقت سمجھنے میں ایک فنکار اور صوفی پاگل ہوتا ہے۔ عام عملی آدمیوں کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ فنکار کو اپنی سطح پر کھینچ لانا چاہتے ہیں۔ اس کے حساس تخیل کو اپنی استدلالی فکر اور عقل کا پیمانہ بناتے ہیں۔ وہ اس کے تخیل اور وجدان کی نوعیت نہیں سمجھ سکتے۔ اس سے اسی نوع کے مفادات کے متوقع ہوتے ہیں جو ان کی عملی زندگی میں سود مند ثابت ہوں۔ یہی سبب ہے کہ فنکار کو ہمیشہ لامرکز، انوکھا، انجانی دنیاؤں کا باسی سمجھا جاتا رہا ہے۔ جنگل کو اس بات کا احساس ہے کہ جو کچھ وہ دیکھ رہا ہے وہ دوسرے نہیں دیکھ پاتے۔ افسانے میں اس کی کالج کا ساتھی اس کا دوست ہیمنت اسی ٹائپ کا نمائندہ ہے۔ وہ جنگل کی ضد ہے۔ جنگل بتاتا ہے کہ دیکھو شہر کی سب عورتوں نے ایک ہی رنگ کے کپڑے پہن رکھے ہیں تو ہیمنت اسے سڑک پر لے جاکر اس کے خیال کی تردید کرتا ہے۔ جنگل جانتا ہے کہ ہیمنت اسے پاگل اور سنکی سمجھتا ہے۔ ایک موقعہ پر وہ کہتا ہے

> "وہ (ہیمنت اور سوکشی) مجھے ایسے ہی بے یار مددگار اس صحرا کے کنارے چھوڑ گئے تھے جیسے لوگ کسی پاگل آدمی کو چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ بھی ان کی عنایت تھی کہ انہوں نے مجھے پتھر نہیں مارے تھے اور نہ ہی مجھے اولیا کہا تھا۔

بیدی کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ایک فنکارانہ مزاج یا جمالیاتی شعور کو نہایت ہی حقیقت پسندانہ شعور کی سطح پر رکھ کر ایک عام زندگی کے عام تجربہ کے طور پر اسے سچا سے پیش کیا ہے کہ ہمیں پتا بھی نہیں چلتا کہ وہ مشاہدہ کی پراسرار سرحدوں اور تجربہ۔ حس کی نازک کیفیتوں کو پیش کر رہے ہیں۔ چنانچہ جنگل کے اس تجربہ کو کہ جو گیا جو ساڑی پہنتی ہے اس رور دوسری عورتیں بھی اسی رنگ کی ساڑیوں میں نظر آتی ہیں، بیدی فنتاسی اور حقیقت، تشکیک اور تیقن کی ایک دوسرے کو کاٹتی لکیروں کے ارابسک ڈیزائن کے روپ میں پیش کرتے ہیں، جس سے انہونی ہونی لگتی ہے، اور جو کچھ معمول کے مطابق ہوتا ہے اس کا غیر معمولی نظر آنا حیرت انگیز معلوم نہیں ہوتا۔ اسی لئے افسانہ حقیقت نگاری کی سطح کو چھوڑے بغیر فنتاسی کے دھندلکوں میں غائب ہوتا ہے اور ان دھندلکوں میں بھی تشکیک کی کرن ادھر ادھر سے دھند کے غبار کو کم کرتی اور فنتاسی کو حقیقت کے ہی ایک معکوس روپ کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ افسانے میں رنگوں کا پورا کھیل ایک حساس ذہن کی کارفرمائی نظر آتا ہے۔ جنگل اس محاورے کا استعمال کرتا ہے کہ ساون کے اندھے کو چاروں طرف ہرا ہی ہرا نظر آتا ہے۔ اور یہ نفسیاتی حقیقت جس کا استعمال تخلیقی فن میں ہمیشہ وافر پیمانہ پر ہوتا رہتا ہے کہ فنکار کی ذہنی فضا کے مطابق خارجی دنیا کبھی تو اجلی نظر آتی ہے کبھی تاریک، بیدی کو جنگل کی ذہنی فضا کے مطابق خارجی دنیا کو

مختلف رنگوں میں رنگنے کا نہایت ہی کارآمد راستہ دکھاتی ہے۔

افسانہ کی فضا کو رومان پرور اور حسن آفریں بنانے کے لئے بیدی کو نہ تو خوبصورت پس منظر کی ضرورت ہے نہ رنگین بیانی کی۔ افسانہ میں بیانیہ رنگین یا غنائی نہیں ہے۔ وہ حقیقت پسندانہ ہی رہتا ہے۔ اور چونکہ افسانہ کا راوی بیدی نہیں بلکہ جگل ہے اس لئے اس کی عام معمولی شخصیت سے ہم آہنگ ہے۔ افسانہ رنگین بیانی سے کام لینے کی بجائے جگل کے موڈ کے مطابق اس کے مشاہدوں کو رنگوں سے بنے ہوئے لیکن لفظوں میں بیان کئے گئے ایک ایسے امیج میں بدل دیتا ہے جو اس کے لئے تخیلی سطح پر اور ہمارے لئے آرٹ کی سطح پر حسن کا تجربہ ہے۔

بیدی جنسی اشتعال اور رومانی جذبات نگاری اور جبلی جمال پرستی سے دور رہ کر یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ احساس حسن جیسا کہ لارنس نے بتایا ہے جنس سے الگ کوئی چیز نہیں۔ جنس اگر آگ ہے تو حسن اس کا شعلہ، اور اس آگ کی حدت اور شعلہ کی تپش سے ہر چیز سہانی، ہر منظر خوبصورت اور ہر تجربہ گہرا اور معنی خیز بن جاتا ہے۔ پھر چاہے تجربہ جدائی کے غم کا ہی کیوں نہ ہو، اس میں ایک رفعت اور وقار پیدا ہوتا ہے۔

چنانچہ افسانہ تخلیق حسن کے لئے رومان پرور فضاؤں کی کھوج نہیں کرتا۔ وہ بمبئی کے قلب میں شہر کے شور و غوغا کے بیچ، گنجان علاقہ کی نہایت ہی غیر رومانی فضاؤں میں کالبادیوی سے نکل کر میٹرو سینما اور جہاں گیر آرٹ گیلری کی طرف جاتی ہوئی سڑکوں پر ٹرافک کے شور و شرابے سے گذرتا، لوگوں کی بھیڑ سے ٹکراتا، ریسٹورنٹ میں، اسکول آف آرٹس میں اور جگل اور جوگیا کی تنگ کھولیوں میں رومان پرور رنگ بکھیرتا ہے۔ یہاں خارجی دنیا کی بدصورتی کو حسن بیان سے رنگین بنانے کی کوشش نہیں ---------- خارجی دنیا جیسی ہے ویسی ہی رہتی ہے لیکن جگل کی نظر حقائق کو دیکھتی بھی ہے اور انہیں فنی پیکروں میں ڈھالتی بھی ہے گویا حقیقت کو دیکھنے اور اسے آرٹ کی حقیقت میں بدلنے کا تخیلی عمل متوازی چلتے ہیں۔

> "یہاں پر صرف مکان تھے۔ آمنے سامنے جو ایک دوسرے سے بغل گیر ہو رہے تھے۔ ان مکانوں کی ہم آغوشیاں کہیں تو ماں، بچے کے پیار کی طرح دھیمی دھیمی ملائم ملائم اور صاف ستھری تھیں اور کہیں مرد عورت کی محبت کی طرح مجنونانہ سینہ بہ سینہ، لب بہ لب، غلیظ اور -----مقدس۔"

افسانوی فضا میں بدلتے موسم اپنا حسن بھی رکھتے ہیں، اور اپنی بدصورتی بھی۔ موسم رومان خیز اور رومان پرور نہیں ہیں۔ جیسے ہیں ویسے ہیں۔ بیانیہ، موسموں کے بیان سے رومانی غنائیت کے قطرے نہیں ٹپکاتا۔ وہ انہیں پھر لفظی پیکروں میں بدل دیتا ہے۔ جن کا فنکارانہ

حسن موسم کی حقیقی کیفیت کا انقلاب ز ر ین نہیں ، بلکہ ان کے حسن و بد صورتی دونوں کا شدید اور محسوس اظہار بنتا ہے ۔

"اس دن بہت گرمی تھی ۔ نیچے وادی شیبث اگیاری لین میں آتے جاتے لوگ ریت کے رنگ کی سڑک پر سے گزرتے تھے تو معلوم ہوتا تھا موسم کی بھٹیارن کہیں دانے بھون رہی ہے ۔ جبھی کوئی پنجابی یا مارواڑی بڑا سا پگڑا باندھے آتا تو اوپر سے بالکل مکئی کا دانہ معلوم ہوتا جو بھٹی کی آنچ میں پھول کر سفید ہو جاتا ہے "

آپ دیکھیں گے کہ یہاں گرمی کی کیفیت کو ابھارنے کے لئے مانوس تمازت آفریں الفاظ اور صفات کا استعمال نہیں کیا جا رہا ۔ الفاظ کا استعمال کیفیت پیدا کرنے کے لئے نہیں بلکہ امیج بنانے کے لئے ہے اور امیج جہاں کیفیت کی حامل ہے وہیں فنی حس کی خالق بھی ہے ۔
یہی کیفیت بسنت کی ہے ۔ اس فرق کے ساتھ کہ الفاظ بیان واقعہ کرتے کرتے جب ان لطیف جذباتی کیفیتوں کا بیان کرنے لگتے ہیں جہاں خارجی اور داخلی دنیا ۔ ۔ ۔ ۔ حقیقت مشاہدہ اور احساس ، اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ انہیں لفظوں میں قید کرنا ناممکن نظر آتا ہے تو زبان حقائق کو استعاروں میں تحلیل کرتی ہے اور اس سے قبل کہ استعارہ شعری غنائیت کی دھند میں گم ہو جائے وہ پھر حقیقت کی چٹانوں سے ٹکرا کر اپنی نرم پھوار سے انہیں زیادہ اجلا کر دیتا ہے ۔

"کئی موسم بدلے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ خزاں گئی تو بہار آئی ۔ ۔ ۔ ۔ یعنی جس قسم کی خزاں اور بہار بمبئی میں آسکتی ہے اور پھر اس بہار میں ایک کاہش سی پیدا ہونی شروع ہوئی ۔ ایک چبھن ، تلخی کی ایک رمق چلی آئی جو محبت اور کامرانی کو ح درجہ گداز کر دیتی ہے اور جذبوں کی آنکھوں میں آنسو چلے آتے ہیں ۔ پھر کہیں ہرا زیادہ ہرا ہو گیا اور اس پر تازگی اور شگفتگی کی ایک لہر دوڑ گئی جیسے بارش کے دو چھینٹوں کے بیچ سبک سی ہوا پانی پر دوشالہ بن دیتی ہے ۔ پھر سمندر میں اس قدر زمرد گھلا کہ نیلم ہو گیا اور اس میں مچھلیوں کی چاندیاں چمکنے لگیں ۔ آخر وہ چاندیاں تڑپ تڑپ کر اپنے آپ کو ماہی گیروں کے حوالے کرنے لگیں ۔ ۔
پھر آسمان پر صوت و بجلی کا ٹکراؤ ہو گیا ، بادل گرجے ، بجلی تڑپی اور یکایک چھاجوں پانی برسنے لگا ۔ ۔

افسانہ میں جنس بھی پر کیف کنواری انگڑائی اور ہیجان انگیز بغل گیری کے درمیانی خطوط پر حرکت کرتی ہے ۔ جنگل اور جوگیا معصوم بچے نہیں نہ ہی الڑھ نوجوان ہیں ۔ معصومیت بہار

تجربہ کا شعور رکھتی ہے۔ لیکن تجربہ سے داغدار نہیں۔ دونوں کی چھیڑ چھاڑ میں الڑھ پن ہے لیکن الڑھ پن کی حرکات میں آگہی کی چالاکیاں ہیں جو شعوری بھی ہیں اور غیر شعوری بھی۔ افسانے میں تجربہ، حسن ایک پختہ ذہن کا تجربہ ہے۔ ایک ایسا ذہن جو خیر و شر اور غلاظت اور پاکیزگی کا شعور رکھتا ہے۔ جہاں لوح سادہ پر جلوہ، حسن کی نمود بجلی کی مانند نہیں کہ یہ روحانی سریت کا افسانہ نہیں ۔۔ افسانہ تو بتاتا ہے کہ احساس حسن کس طرح جنگل کے پورے وجود میں آہستہ آہستہ سرایت کر کے اس کی نظر اس کے مشاہدے اس کے وجدان اور اس کے تخیل کو پر نور اور پر شوق بناتا ہے، جس کے نتیجہ میں دنیا اب اس کے لئے وہ نہیں رہتی جو دوسروں کے لئے ہے اور اس کا جمالیاتی، رومانی اور ایروٹک احساس چیزوں کو دیکھنے اور سمجھنے، انہیں ایک نئی ترتیب میں ڈھالنے، اور اس نئی ترتیب کو ایک نئی معنویت عطا کرنے یعنی نظر کو مشاہدے میں بدلنے، اور مشاہدے کو زیادہ سے زیادہ وجدانی بنانے اور وجدان کو تخیل کی آگ میں کندن بنانے کے آداب سیکھتا ہے۔

لارنس نے کہا ہے کہ جنس اگر جڑیں ہے تو حسن اس کا پھل اور وجدان پتوں کا گھنا پن ہے۔ بیدی افسانے میں یہی دیکھنا چاہتے ہیں کہ وجدان کے گھنے پتوں کی سرسراہٹ سے کون سا نغمہ بیدار ہوتا ہے۔ اس کی چھتنار میں کون سے جذبات آسودگی پاتے ہیں، اور اس کے گھلتے ملتے رنگوں سے تار نظر کیسے گل بداماں بنتا ہے۔ یہ سب جمالیاتی تجربات ہیں جو جنسی جذبہ کے زائیدہ ہیں۔ بیدی جنسی جذبہ کا نہیں بلکہ ان تجربات کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لئے وہ افسانہ میں جنسی جذبہ کو سربلند ہونے نہیں دیتے۔ جہاں محبت کا لگاؤ ہے لیکن عشق کی جنوں خیزی نہیں۔ آرزومندی کی ہلکی ہلکی ٹیس ہے جو بڑھ کر زخم تمنا نہیں بنتی۔ قرب کی ٹھنڈی چھانو ہے جس پہ قبضہ کا تمتمایا ہوا سورج تڑختا نہیں۔ نہ وصال کی بے محابا تڑپ ہے نہ فراق کا بے پناہ غم انگلیوں کا اتفاقی لمس ہے جس کی تپش سے بدن کسمساتے ہیں لیکن سلگنے، بھڑکنے اور جل مرنے کے لئے بے چین نہیں ہوتے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں تشنہ کامی سیرابی سے زیادہ پر سکون بنتی ہے اور جنسی لذت کے علاقوں کی حدود کو چھوڑ کر پورے وجود کا احاطہ کرتی ہے اور قوت حیات بنتی ہے۔ جنسی جذبہ کا معروض عورت کا جسم ہی رہتا ہے اور افسانہ میں جوگیا کے گٹھیلے جسم کا احساس آرزومندی کے پر لگا کر اڑتا ہے۔ لیکن یہ اڑان بھوکے گدھ کی نہیں بلکہ رنگوں کی بارش میں نہائی ہوئی تتلیوں کی ہے۔ دراصل جنسی جذبہ اتنا طاقتور، اتنا تاریک اور اتنا غیر متعین ہوتا ہے کہ اپنی پوری طاقت اپنے معروض کو حاصل کرنے میں لگا دیتا ہے۔ اور چونکہ وہ غیر متعین ہوتا ہے اس لئے اس کام میں بہت کچھ صرف بھی کرتا ہے اور بہت کچھ ضائع بھی کرتا ہے۔ سیدھی سی بات تو یہ

ہے کہ عورت اور مرد کا ملن ہو، بچے پیدا ہوں اور آدمی اپنے دوسرے کاموں پر لگ جائے اور اپنی دوسری صلاحیتوں کا استعمال کرے لیکن نظام قدرت میں ایسا ہوتا نہیں۔ فطرت کے بنیادی تقاضوں کو پورا کرنے کے بعد بھی اس کی جنسی طاقت کا وافر حصہ بچ رہتا ہے۔ یہی فاضل طاقت بقول سنتاینا کے انسان کے جمالیاتی احساسات کا سرچشمہ ہے۔ سنتاینا کہتا ہے کہ اسی فاضل طاقت سے جنسی جذبہ سے پھوٹتی ہوئی تمازت سے، حسن اپنی حرارت مستعار لیتا ہے۔ اس ساز کی مانند جو بنا تو ہے انگلیوں سے نغمہ پیدا کرنے کے لیے لیکن جس سے ہوا کے ہر لمس سے سنگیت پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح مرد کی فطرت، جو حیاتیاتی طور پر عورت کے اثرات قبول کرنے کی طرف مائل ہے، دوسرے اثرات کی طرف بھی حساس بنتی ہے اور دوسرے اشیاء کی طرف بھی لطافت محسوس کرتی ہے۔ محبت کرنے کی یہ اہلیت ہمارے دھیان کو وہ چمک دیتی ہے، جس کے بغیر شاید ہمارا دھیان ہمارا تخیلی انہماک حسن پیدا نہ کر سکے۔ ہماری جمالیاتی حسیت کا یہ پورا جذباتی پہلو ہمارے جنسی نظام میں کہیں دور سے آتی ہوئی حرکت کا نتیجہ ہے۔ اور اس کے بغیر ہمارا دھیان بصارتی اور حسابی تو ہوگا لیکن جمالیاتی نہیں۔ چیزوں کو دیکھے گا لیکن ان کے حسن کو محسوس نہیں کر پائے گا۔

بیدی جنسی جذبہ کی بیداری کی کہانی نہیں لکھ رہے جس کی عمدہ ترین مثال منٹو کا افسانہ 'دھواں' ہے، بلکہ بیدی تو ان ثانوی احساسات کے جاگنے کا قصہ سنا رہے ہیں جو جنسی جذبہ اپنے ساتھ پیدا کرتا ہے، اور جن سے جمالیاتی احساس کی تعمیر ہوتی ہے۔ کیونکہ جنسی کشش بہرصورت حواس کی تابع ہے۔ پہلے آنکھ دیکھتی ہے، کان سنتے ہیں، ہاتھ چھوتے ہیں، اور پھر اس کے پیچھے آدمی دیوانہ ہوتا ہے جیسے آنکھ نے دیکھا اور کان نے سنا۔ چنانچہ مرد اور عورت دونوں ثانوی جنسی صفات پیدا کرتے ہیں اور جنسی جذبات محض جنسی علاقوں تک محدود نہ رہ کر بھانت بھانت کی ثانوی چیزوں کی طرف بھی اپنا دامن پھیلاتے ہیں۔ کوئی رنگ کا دیوانہ بنتا ہے کوئی آواز کا، کوئی خوشبو کا۔ اور رنگ اور آواز اب محض جنسی جذبہ کی تسکین کا فریضہ انجام نہیں دیتے بلکہ اپنی ذاتی صفات پیدا کر لیتے ہیں۔ ان کی ایک ترتیب ہوتی ہے۔ ایک آہنگ ہوتا ہے، ایک فارم ہوتا ہے۔ یہ آہنگ یہ فارم محض اس وجہ سے خوبصورت نہیں ہوتا کہ وہ مثلاً اولین جنسی فریضہ یعنی افزائشِ نسل کا کام کرتا ہے۔ بلکہ اس کی طاقت کا راز اس میں پنہاں ہوتا ہے کہ وہ ہمارے عمیق جنسی جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ رنگ یا آواز کے احساسات کے ساتھ جنسی خیالات وابستہ ہوتے ہیں۔ جنسی خیالات تو بلاخیز جنسی جذبات مثلاً عشق اور محبت میں بھی عموماً غیر موجود ہوتے ہیں۔

لطیف رومانی آرزومندی اور سربلندی جنسی خواہش کی علامت جنگل اور جوگیا کے د

رے ہیں ۔ افسانہ میں صرف دو بار چومنے کا ذکر ہے ۔ پہلی بار آرٹ گیلری کی سنسان فضا میں
نگل جوگیا کو چوم لیتا ہے ۔ لیکن یہ اچانک اتنا اچانک بھی نہیں ۔ جوگیا کے لیے اچانک ہے لیکن
نگل کے لیے سوچا سمجھا ہے جس کی تیاری وہ جوگیا کو ایک دلچسپ لطیفہ سنا کر کر رہا تھا ۔ یہ لطیفہ
یک ایسے ڈرپوک پریمی کا تھا جو اپنی محبوبہ کو چوم نہیں سکتا تھا ۔ اس لطیفہ پر جوگیا بہت ہنستی ہے
ور جنگل اس کا منہ چوم لیتا ہے ۔ یہ بوسہ اولین ہے اور اس کی کیفیت کی ترجمان ایک طرف
پس منظر میں آرٹ گیلری کی وہ تصویر ہے جس کا ٹائٹل تھا "جوہو میں ایک صبح" اور جس میں
وپر کے حصے پر برش سے گہرے سرخ رنگ کو موٹے موٹے اور بھدے طریقے سے تھوپا گیا تھا ۔
اس نے ہماری روحوں تک میں التہاب پیدا کر دیا ۔" اور دوسری طرف جنگل کے ذہن کا یہ امیج
تھا ۔

"محبت کے اس بے برگ و گیاہ سفر میں ایکا ایکی زمین کا کوئی ٹکڑا
چلا آیا تھا جسے بارش کے چھینٹوں نے ہرا بھرا کر دیا تھا" گویا آگ اور پانی ، خشکی
اور تری ، التہاب اور خنکی کے سرخ اور ہرے رنگ میں ڈوبا ہوا یہ اولین بوسہ
بے جنس چوما چاٹی اور جنس زدہ چھینا جھپٹی سے مختلف کیفیت کا حامل ہے ۔
اگر انھوں نے لبوں کو تجربہ کار اور زبان کو ترغیب پسند نہیں بنایا تو اسے
الڑھ نوجوانوں کی نردوش ہنگامی شرارت کی بے جان رومانی سطح پر گرنے بھی
نہیں دیا ۔"

جوگیا کا ردعمل بیدی یوں بیان کرتے ہیں

"اب جوگیا بناوٹی غصے سے مجھے ہلکے ہلکے تھپڑ لگا رہی تھی ۔ اور اپنے
ہونٹ پونچھ رہی تھی ۔ وہ ہنس نہ سکتی تھی ۔ کیونکہ وہ ناراض تھی اور خوش
بھی ۔ "۔۔ اور پھر ۔۔" جوگیا ایک عظیم تشفی کے احساس سے معمور دروازے
کے پاس پہنچ چکی تھی ۔ جہاں سے اس نے ایک بار مڑ کر میری طرف دیکھا مکا
دکھایا ۔ مسکرائی اور بھاگ گئی ۔"

دوسرا بوسہ اخیر میں جوگیا جنگل کے لبوں پر ثبت کرتی ہے ۔ یہ الوداعی بوسہ ہے کیونکہ
جوگیا کی ماں اسے لے کر بڑودے جا رہی ہے جہاں کسی اور کے ساتھ اس کی شادی طے پائی ہے ۔ یہ
بوسہ جنگل کے لیے اچانک ہے اور جوگیا کے لیے اضطراری ۔

"اس وقت آرٹس اسکول کے کچھ لڑکے لڑکیاں پرنسپل صابری اور کچھ
دوسرے لوگ آ جا رہے تھے جبکہ جوگیا نے اچک کر اتنے زور سے میرا منہ چوم

لیا کہ میں بو کھلا اور لڑکھڑا کر رہ گیا۔ وہ اٹھارہ انیس برس کی لڑکی کی بجائے
پینتیس چالیس برس کی ایک بھرپور عورت بن گئی تھی۔ اس کا بوسہ کتنا
مرتعش تھا۔ کتنی مقدس وحشت شہوت تھی اس میں۔"

ظاہر ہے اس کے بعد کی منزل یا تو وصال ہے یا فراق۔ ایسا نہیں کہ رومان کی سچی خواہش کی خاردار جھاڑیوں میں الجھ کر زخمی ہونے والی ہے۔ بلکہ یوں ہے کہ بنیادی جبلتیں اپنا حق مانگتی ہیں۔ یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ ان کی تسکین میں ثانوی جنسی احساسات جو جمالیاتی حس کی تشکیل کرتے ہیں معدوم یا مجروح ہوتے ہیں۔ بیدی کا افسانہ "وہ بڈھا" اس بات کی دلیل ہے کہ جنسی جذبہ جو زندگی کو حسن کا احساس اور رومان کا ولولہ عطا کرتا ہے کبھی نہیں مرتا کیونکہ اس کی موت زندگی کی موت ہے۔ وہ چاہت اور محبت، شگفتگی اور شوق، احساس کی لطافت اور جذبہ کی طہارت کی صورت اسی طرح میں ظاہر ہوتا رہتا ہے جس طرح پر ہوس جذبات میں۔

لیکن بدن جاگ اٹھیں تو افسانے کو وصال پر ختم ہونا چاہیے کہ یہ اس کا فطری انجام ہے۔ لیکن پھر تو افسانہ گویا لڑکا لڑکی سے ملتا ہے کی فرسودہ رومانی کہانی سے زیادہ کیا بنتا۔ ایسا نہیں کہ بیدی ازدواجی تعلقات میں رومان یا حسن کی جلوہ آفرینی نہیں دیکھتے۔ "گرم کوٹ" اور "اپنے دکھ مجھے دے دو" ازدواجی زندگی میں جنسی جذبہ کی تخلیق کردہ جمالیات کی کہانیاں ہیں۔ لیکن جوگیا میں اس کی گنجائش نہیں تھی۔ جوگیا میں وہ احساس جمال کی بیداری کا منظر بتانا چاہتے تھے اور اسے بتاکر افسانہ کو جنگل اور جوگیا کے فراق پر ختم کرتے ہیں۔ کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ مرد اور عورت ایک دوسرے کے جنسی معروض ہیں اور محبت اپنے معروض کی طرف سفر ہے اور ہر سفر کی طرح اس کی ایک منزل ہے کہ بے منزل سفر محض آوارگی ہے۔ لیکن احساس جمال مسلسل سفر ہے بے منزل اور اس کا کوئی متعین معروض نہیں۔ وہ صرف کائنات کو دیکھنے، اشیاء کی طرف جذبہ شوق کو مہیج کرنے، احساس کی دھار کو تیز تر کرنے، گویا ایک ذہنی رویہ کا نام ہے۔ جنگل نے گویا مشاہدے کو حسابی اور کتابی بنانے کی بجائے جمالیاتی بنایا۔ چیزوں کی ماہیت کے ادراک کا وجدانی سلیقہ حاصل کیا اور استدلالی عقل پر مکمل بھروسہ کرنے کی بجائے تخیل کو رہنمائے زندگی بنایا۔ گویا جنگل میں فنکار نے جنم لیا۔ یہ ایک نیا وجود تھا جو جوگیا کے جسم کا خواہش مند نہیں تھا گو جوگیا اس وجود کی خالق بھی تھی اور اس کا مزولا ینفک بھی۔ اسی لیے جنگل سوچتا ہے کہ جوگیا کسی کی بھی ہو جائے کسی کے بھی ساتھ سوئے وہ ہمیشہ میری رہے گی۔ کیونکہ بوسہ اولین کے لمس نے جنگل کو احساس دلایا تھا کہ وہ ہمیشہ کے لیے اس کی ہو گئی ہے کیونکہ اس ایک لمحہ میں اسے اس بات کا بھی احساس ہوا جو شاید کسی کو نہیں ہوتا اور کسی کو نہیں ہو سکتا کہ

" دنیا کی سب چیزیں اس روز اجلی اجلی دکھائی دے رہی تھیں ۔
لوگوں نے ایسے ہی رنگوں کے نام اودا، سفید کالا اور نیلا وغیرہ رکھے ہوئے ہیں
کسی کو خیال بھی نہیں آیا ۔ ایک رنگ ایسا بھی ہے جو ان کی جمع تفریق میں
نہیں آتا اور جسے اجلا کہتے ہیں اور جس میں دھنک کے ساتوں رنگ چھپے ہوتے
ہیں ۔ میرا گلا تشکر کے احساس سے رندھا ہوا تھا ۔ "

یہ تشکر ایک انوکھے تجربہ کا تھا جو جوگیا کا عطا کیا ہوا تھا اور جس میں دنیا بدلی ہوئی نظر آتی تھی ۔ اس دنیا کے تمام رنگوں میں جوگیا کا رنگ تھا ۔ اب اس کے ہونے نہ ہونے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ ذہن کے جو دریچے وا ہوئے ہیں اور احساسات کے جو دیے روشن ہوئے ہیں ان کے ہوتے ہوئے شاید جوگیا کے مادی وجود کی بھی جنگل کو ضرورت نہ پڑے ۔ احساس جمال اس طرح ان حواس اور ان وسیلوں سے بھی بلند ہو جاتا ہے جو اس کی تشکیل کرتے ہیں ۔ حسن تجرید بن جاتا ہے مادی وجود نہیں بلکہ خیال ہی اصل حسن ہے ۔ حسن کے تصور کو بہر صورت افلاطونی عینیت کے اثرات سے بھی گزرنا ہی پڑتا ہے ۔ بیدی کسی ایک تصور کو اپنے ذہن پر مکمل طور پر حاوی ہونے نہیں دیتے ۔ ان کی امتیازی صفت قطبین کے بیچ تناؤ کو برقرار رکھنا ہے ۔ اسی لیے افسانہ میں مادہ اور خیال ، تنزیل و تجرید ، جسم اور روح کی ثنویت کبھی وحدت میں بدلتی ہے کبھی لاینحل تضادات کی صورت قائم رہتی ہے ۔ لیکن موجود ہمیشہ ہوتی ہے ۔ افسانہ رومانی محبت کو بنیاد بناتا ہے ۔ لیکن اس پر جو عمارت تعمیر ہوتی ہے ، اس کے مینار اہم فلسفیانہ تصورات کی دھند میں آنکھ مچولی کرتے نظر آتے ہیں ۔ اسی لیے رومانی محبت کا انجام چاہے وہ وصل ہو یا فراق افسانے میں مرکزی تاثر کا مقام حاصل نہیں کرتا ۔ جوگیا سے جنگل کی محبت جذباتی شوریدگی کا کوئی ایسا منظر پیش نہیں کرتی کہ فراق جوش جنوں کا پیش خیمہ ثابت ہو ۔ غم ہے لیکن غم برداشت کی حدود میں ہے ۔ جدائی کے وقت دونوں ایک دوسرے کو دیکھ کر مسکرا دیتے ہیں ۔ زندگی کا ایک زریں دور ختم ہوا ۔ لیکن جدائی پیتا کا لمحہ نہیں کیونکہ جوگیا کی سنگت میں روح کو جو بالیدگی ملی ہے ، ذہن کو جو اجلا پن ملا ہے ، وہ پائدار ہے ۔ جنگل کا سرمایہ حیات ہے ۔ اور اگر غم کے بادل آئیں گے بھی تو روشنی سے ان کے کنارے تابناک ہوں گے اور آنسوؤں کے قطرے دھنک کے چمکدار رنگوں میں بدل جائیں گے زندگی کے بنیادی سرچشموں میں تلاطم خیزی کا جوگیا سبب تھی ۔ اور جنگل اب زندگی اور کائنات کو حسن تخیل اور رایروز کی سطح پر دیکھنے کا اہل بنا ہے ۔ اور یہ بصیرت بدن کی اہمیت کا انکار کیے بغیر اسے بدن کی سطح سے بلند اٹھاتی ہے ۔ اسی لیے جنگل سوچتا ہے کہ ایسے لمحے جن کے لیے وہ شکر گزار ہے شوہر کے نصیب میں کہاں کہ شوہر جسم کو بھوگتا رہے گا ۔ لیکن . . ح

کی اڑان کے تجربے سے وہ ہمیشہ محروم رہے گا جیسا کہ بیدی کے افسانے "دیوالہ" کے حسابی آڑھتیے رہتے ہیں۔ اور اس اڑان کے تجربہ سے جو آدمی سرشار ہوا ہے وہ یہ بھی جانتا ہے کہ کیف و ابتہاج، حسن اور کائناتی یگانگت کے پر اسرار تجربات لمحاتی ہوتے ہیں اور وہ لمحہ جس میں وہ نمودار ہوتے ہیں وقت کا ایک خاص لمحہ ہوتا ہے اور صرف اسی کا ہوتا ہے۔ اور صرف ایک خاص وقت کے لیے اسی کا ہوتا ہے۔ اس لمحہ کا اعادہ اور تکرار ممکن نہیں اور کوشش اور کاوش سے اس کا پیدا کرنا اختیار میں نہیں۔ اور اسی لیے تجربہ حسن گریز پا ہے۔ سیماب صفت ہے اور اسی لمحہ کا عطیہ ہے جس میں روح کا آہنگ کائنات کے آہنگ سے تال ملاتا ہے۔ شاہد و مشہود ایک ہوتے ہیں۔ اور مشاہدہ حساب میں نہیں رہتا۔ اس لمحہ کا تواتر، اس کی تکرار اس کا اعادہ ممکن نہیں۔ گو مختلف لمحات میں اسی نوع کے دوسرے جمالیاتی تجربات سے گزرنا ممکن ہے۔ اس لیے بیدی افسانہ فراق پر ختم کرتے ہیں تاکہ تجربہ۔ حسن کی گریز پائی آشکار ہوسکے۔ یہ بتایا جاسکے کہ تجربہ۔ حسن پر تسلط نہیں جمایا جاسکتا۔ اسے سینت سینت کر نہیں رکھا جاسکتا، اسے ملکیت میں نہیں بدلا جاسکتا۔ ایسا کرنا آرٹ کو اینٹک Antique میں بدلنا ہے۔ فن پارہ کو میوزیم پیس بنانا ہے۔ سنگیت کو اس آسیب میں بدلنا ہے جس کی دھن کبھی کبھی آدمی کو صبح شام hount کرتی رہتی ہے اور وہ اسے ذہن سے جھٹکنا چاہتا ہے اور جھٹک نہیں سکتا، مختصر یہ کہ حسن کو گھر کی جورو۔ بنانا ہے۔ جو گیا کو فراق پر ہی ختم ہونا چاہیے تھا کہ ہم جانتے ہیں کہ وصال یار، تجربہ۔ حسن محض آرزو کی بات نہیں اور فراق میں کچھ اور نہیں تو کم از کم تشنگی شوق کا سامان ہوتا ہے اور جمالیات کی دنیا میں اہم بات یہی ہے کہ تشنگی کسی طرح کم نہ ہونے پائے اور روح ہمیشہ جلوہ۔ حسن کے لیے پیاسی رہے کہ صرف اسی صورت میں ایک رنگین جھلک، آواز کی کھنک، ہاتھوں کا لمس وہ قطرہ۔ شبنم بنتا ہے جو پورے وجود کے دہکتے صحرا کو سیراب کردیتا ہے۔

یہی سبب ہے کہ افسانہ میں بیدی کا تخیل زمیں سے آسماں، جسم سے روح، ارضیت سے تقدیس اور حقیقت سے استعارے کی طرف پرواز کرتا ہے۔ حقیقت کی سطح پر جوگیا کے جسم کا بیان جگل اس طرح کرتا ہے کہ نہ صرف جوگیا کے بدن کے دلاویز خطوط نظر کو گل بداماں کرتے ہیں بلکہ وہ یہ بھی دیکھ لیتا ہے کہ غریب بیوہ کی لڑکی دال رنگنے کے علاوہ ہفتہ میں ایک بار ترنی کھنڈ بھی کھاتی ہے جس کے سبب وہ اتنی گول مٹول ہوئی ہے "بہر حال ان لڑکیوں کا کچھ مت کہئے۔ جو بھی کھاتی ہیں سب الم غلم ان کے بدن کو لگتا ہے اور بعض وقت تو غلط حصوں کو لگتا ہے جنہیں میں تو صحیح حصے کہتا ہوں۔۔۔"

جنسیت اور خوش طبعی کی لہر لیتے ہوئے اس جزرس اور حقیقت پسند بیان کے فوراً بعد

تخیل حقیقت کی سطح سے بلند ہو کر استعارے کی اس کہکشاں کو چھونے لگتا ہے جس کی روشنی میں ارضیت مقدس بنتی ہے اور مٹی مورت یعنی حقیقت آرٹ کا حسن پاتی ہے۔

"جوگیا کا چہرہ سومنات مندر کے پیش رخ کی طرح چوڑا تھا، جس میں قندیل جیسی آنکھیں رات کے اندھیرے میں بھٹکتے ہوئے مسافروں کو روشنی دکھاتی تھیں۔ مورتی میں ناک اور ہونٹ زمرد اور یاقوت کی طرح ٹکے ہوئے تھے۔"

لیکن بالوں پر نظر پڑتے ہی افسانہ نگار تخیلی بت بنانے اور نگینے جڑنے کا کام چھوڑ کر بالوں کے حسیاتی بیان کے مزے لوٹتا زمین کے سینہ پر حرکت کرنے لگتا ہے۔

"سر کے بال کر سے نیچے تک پیمائش کرتے تھے، جنہیں وہ کبھی ڈھیلا ڈھیلا اور بھیگا بھیگا رکھتی اور کبھی اس قدر خشک بنا دیتی کہ ان کی کچھ لٹیں باقی بالوں سے خواہ مخواہ الگ ہو کر چہرے اور گردن پر مچلتی رہتیں۔"

لیکن چہرے پر نظر پڑتے ہی تخیل آسمان کی طرف اڑتا ہے اور استعارے کا جھولا جھولتا ہے۔

"اس کا چہرہ کیا تھا پورا تارامنڈل تھا جس میں چاند خیالوں اور جذبوں کے ساتھ گھٹتا اور بڑھتا رہتا ہے۔"

صرف شاعری میں یہ طاقت ہے کہ حقیقت کو استعارے میں اس طرح گم کر دے کہ حقیقت کا استعاراتی روپ ہی اس کا اصلی سچا اور معنی خیز روپ بنے۔ یہی چیز بیدی کے طریقہ ء کار کو شاعرانہ طریقہ ء کار سے بہت قریب کرتی ہے۔

ان استعاروں کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ بیدی جوگیا کے حسن کو تقدیس تکریم اور رفعت عطا کرنے کے باوجود اسے مندر اور مورت، زمرد اور یاقوت کی سنگینی اور قندیل اور تارا منڈل کی محسوس صفات عطا کرتے ہیں۔ جس سے جوگیا چھلاوا اور سیمیا اور حسن کا غیر ارضی روپ نہیں بنتی۔ بلکہ اسی مادی دنیا کی مخلوق رہتی ہے لیکن جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ افسانہ میں ایسی بھی مادہ پرستی اور جسم پرستی نہیں کہ جسم سے ماورا کسی طاقت کو نہ دیکھا جائے۔ بیدی اس طاقت کو روح سمجھتے ہیں اور روح کا اثبات کرنے کے بعد اسے قوت حیات اور قوت حیات کو جنس کی عظیم اور پر اسرار تخلیقی قوت میں بدل دیتے ہیں۔

روح کے اثبات کا اشارہ تو افسانہ کے عنوان ہی میں پنہاں ہے کہ جوگیا، لباس شریر، سنسار اور مایا کے تیاگ کی علامت ہے۔ جب جوگیا کی شادی کسی اور جگہ طے پاتی ہے تو جگل پر ایک عجیب بیراگی کیفیت طاری ہوتی ہے اور جگل کا احساس بلکہ عام معنی میں مریضانہ حد تک پہنچا

ہوا ہیولی تراش فنکارانہ ذہن جس کے مشاہدے میں حقیقت، جیسا جذبہ ہوتا ہے ویسی شکل اختیار کر لیتی ہے چاروں طرف بیراگ کے پھیلے ہوئے رنگ کو دیکھتا ہے

"میں اسکول جارہا تھا۔ راستے میں سب عورتوں نے جوگیا کپڑے پہن رکھے تھے انہیں کس نے بتایا تھا؟ وہ اداس تھیں جیسے زندگی کی ماہیت جان لینے پر انہیں بھی بیراگ ہو گیا تھا۔ ان کے ہاتھوں میں کھڑتال تھی اور منہ پر بھجن تھے جو کسی کو دکھائی دے رہے تھے نہ سنائی دے رہے تھے۔ وہ بھکشو بنی ایک دروازے سے دوسرے دروازے پر جارہی تھیں اور انہیں کنکھناری تھیں لیکن اس بھرے شہر بمبئی میں کوئی انہیں بھکشا دینے کے لئے باہر نہ آرہا تھا۔"

جنگل کے دوست ہیمنت اور سکھیشی اسے بتاتے ہیں یہ اس کی نظروں کا فریب ہے۔ "اس عورت نے تو ایک اودی ساری پہن رکھی ہے اور وہ کمنڈل جو تجھے دکھائی دیتا ہے ایک خوبصورت پرس ہے۔" ہیمنت اور سکھیشی ہنستے ہوئے چلے جاتے ہیں۔ "وہ مجھے ایسے ہی بے یار و مددگار اس صحرا کے کنارے چھوڑ گئے تھے جیسے لوگ کسی پاگل آدمی کو چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ بھی ان کی عنایت تھی۔ انہوں نے مجھے پتھر نہیں مارے تھے اور نہ ہی مجھے اولیا کہا تھا۔"

یہ اشارے صاف بتاتے ہیں کہ جنگل کا پورا وجود سمٹ کر اس نقطہ پر آگیا تھا جو صوفیوں، درویشوں، گیانیوں اور فنکاروں کے لئے سریت کے تجربے، روحانی انکشاف اور عالم تمثال کی نقاب کشائی کا لمحہ ہے۔ جہاں حقیقت کی قلب ماہیت ہوتی ہے اور تیسری آنکھ وہ دیکھتی ہے جو دو آنکھوں سے اوجھل ہوتا ہے۔ انہی لمحات میں بام و در خاموشی سے چور نظر آتے ہیں اور درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز سوئی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ شہر سرگوشیاں کرتا ہے اور شام کے وقت دھواں دھواں دن جلی سگریٹ کی مانند سلگتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب آنکھ ظواہر کے پردوں کو چیر کر باطنی حقیقت کو دیکھتی ہے اور روح کائنات انگڑائی لیتی ہے اور حسن اپنے مرکز کی طرف مائل پرواز ہوتا ہے اور تخیل عبادت میں گم راہبہ کی مانند سانس روکے حسن کی جلوہ ریزیوں کے نظارے میں ڈوب جاتا ہے۔ اور پھر جوگیا دکھائی دیتی ہے۔ جوگیا ساری پہنے جو پھر گویا بیراگ کی، جسم کے تیاگ کی علامت تھی اور اس خیال کا نقطہ عروج کہ جوگیا کا حسن اس کے جسم سے بڑھ کر اس سے ماورا کسی اور طاقت کا عطیہ تھا اور جوگیا جنگل سے مل کر اسے الوادعی بوسہ دیتی ہے۔ جسم یہاں روح کے اظہار کا ذریعہ ہی نہیں بنتا بلکہ روح کی نوعیت کا تعین بھی کرتا ہے کہ یہ روح قوت حیات اور فطرت کی تخلیقی قوت سے علیحدہ کوئی چیز نہیں۔

"اس کا بوسہ کتنا مرتعش تھا کتنی مقدس وحشت شہوت تھی اس میں؟"

یہ مقدس وحشت اور شہوت جوگیا کے یہاں جسم کا نہیں بلکہ اس اندرونی تمازت کا کارنامہ ہے جس سے جسم اپنی کشش اور اپنا مخصوص حسن پاتا ہے۔ یہ اندرونی تمازت یہ قوت حیات نہ ہو تو جسم اپنے متناسب اعضاء اور دلکش خد و خال کے باوجود اس حسن کی کیفیت سے محروم رہتا ہے جو قوت حیات کی بخشی ہوئی چمک کا عطیہ ہے۔ اسی لئے بیدی تضادات کا ایک اور سلسلہ افسانہ میں پیش کرتے ہیں۔ یہ دونوں بدنوں کا ہی نہیں بلکہ دو روحوں کا بھی فرق ہے۔ ایک طرف جوگیا کا بدن ہے، اس کا حسن ہے جو شاید اتنا حسین نہیں جتنا کہ سکیشی کا جوگیا کے لئے تو جنگل کہتا ہے

"گڑبڑ تھی تو بس رنگ کی کیوں کہ جوگیا کا رنگ ضرورت سے زیادہ گورا تھا جسے دیکھتے ہی زکام کا احساس ہونے لگتا، اگر باقی کی چیزیں اتنی متناسب نہ ہوتیں تو بس چھٹی ہو گئی ہوتی۔

یہاں بھی بیدی حسن کو معروض ہی نہیں بلکہ موضوعی چیز کے طور پر پیش کرتے ہیں گویا معروضی مناسبت کی اپنی ایک قدر ہے تو شخصی جذبہ کی بھی اہمیت ہے۔ وہ کسی ایک کے حق میں فیصلہ نہیں کرتے کہ ایسا فیصلہ فن نہیں فلسفہ کرتا ہے۔ جوگیا کے برعکس سکیشی حسین ہے لیکن اندورنی تمازت کی بخشی ہوئی جنسی کشش نہیں رکھتی اسی لئے اس کی شخصیت میں اس کا بدن سب سے نمایاں ہے اور اس کا حاصل بدن کی ایسی مائش ہے کہ وہ کپڑوں میں بھی برہنہ نظر آتی ہے۔ لارنس کے کہنے کے مطابق جنسی کشش متناسب اعضاء کا نام نہیں بلکہ جنس کی اندرونی تمازت کی دین ہے اور یہ نہ ہو تو خوبصورت جسم بھی مٹی کا تودہ ہے اسی لئے افسانہ میں سکیشی جب بھی نظر آتی ہے، وہ روز بروز بیچ ماڈل ہوتی نظر آتی ہے۔

"اگر سکیشی وہاں نہ آجاتی جو سفید نائلون کی ساری پہنے ہوئی تھی اور اس میں تقریباً ننگی نظر آ رہی تھی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ وہ روز بروز بیچ کا ماڈل ہوتی جا رہی تھی۔"

"ساتھ سکیشی بھی تھی جس نے جینز پہن رکھی تھی اور اس کے کولھے اس کی رانیں تک دکھائی دے رہی تھیں۔ وہ پورے طور پہ ماڈل بن چکی تھی۔"

بدن کا یہ تجربہ جوگیا کے وجود کی مانند حسن آفریں نہیں کیوں کہ بدن یہاں نظروں کو بدن سے ماورا جانے نہیں دیتا۔ وہ نظر کو جذب کرتا ہے لیکن اسے گل بداماں نہیں کرتا۔ بدن دعوت تماشا دیتا ہے لیکن ایک بے حرکت ماڈل کی طرح کہ جس کے خطوط کی تصویر کشی سرد ہاتھوں سے کی جا سکے۔ لیکن جنگل تو پہلے ہی کہہ چکا ہے کہ عورت کے جسم میں پتلے پتلے، پیلے پیلے خطوط کی بہ نسبت مجھے گہرے گہرے اور بھرپور خط اچھے لگتے ہیں۔ ماڈل میں مٹی کا تودہ ہے اور سرد

پلاسٹر کا اشارہ بھی پنہاں ہے۔ ایک خوبصورت سکیشی میں اسی چیز کی کمی ہے جسے ماورائے سخن کی
طرح ماورائے بدن گردانا جاسکتا ہے۔ جوگیا، جنگل کے ذہن میں رنگوں کا طوفان بپا کرتی ہے۔ شہر
کی تمام عورتیں اسی رنگ کے کپڑے پہنے نظر آتی ہیں جسے جوگیا نے منتخب کیا ہے، اور کوئی پراسرار
طاقت ہوتی ہے جو عورت کو رنگ کے انتخاب کے آداب سکھاتی ہے۔ موسم کا کرشمہ یا عورت
کے لہو میں چاند، سورج کے اثرات۔ ساری بدن کا تو مدن فطرت کا جزو بنتا ہے۔ سکیشی کا جسم
گویا فطرت کا جزو نہیں اس کی اپنی ملکیت ہے اور جسم کی یہ خود آگہی اس کی نمود کو نمائش میں بدلتی
ہے۔ جوگیا آرٹ ہے تو سکیشی محض ماڈل۔ جوگیا تجربہ۔ حسن ہے تو سکیشی محض حسن کا تجارتی
نمو ہے اور سکیشی ہیمنت ہی کو راس آسکتی ہے جنگل کو نہیں اور ہیمنت کے کردار میں بیدی جنگل
کے کردار کی ضد پیش کرتے ہیں۔ جس طرح جوگیا مریضانہ رومانیت اور مریضانہ جنس پرستی کا
اظہار نہیں اسی طرح یہ مریضانہ جمال پرستی کی بھی کہانی نہیں۔ یہاں احساس جمال ہے لیکن جمال
پرستی نہیں۔ یہ جمالیات کے نشہ میں سرشار حسن کو زندگی کا نعم البدل سمجھنے والوں اور آرٹ کے
حصاروں میں چھپنے والوں کی کہانی نہیں۔ احساس حسن یہاں نشاط جوئی نہیں اور اسی لئے وجہ فرار
اور جائے پناہ نہیں۔ یہاں احساس جمال حسی جبر ہے اور قوت حیات کا پیدا کردہ ہے اور احساس
جمال کی بیداری زندگی کو زیادہ حساس اور تخیلی اور وجدانی طریقے پر دیکھنے کے آداب سکھاتی ہے
آدمی حسابی اور کتابی بننے کی بجائے وسیع ہمدردیوں اور جمالیاتی لطافتوں اور احساس کی نزاکتوں کا
حامل بنتا ہے۔ زندگی کی طرف اس کا رویہ تعمیری کم اور تخلیقی زیادہ ہوتا ہے۔ وہ اپنی فطرت کے
رومانی . . . . اور پراسرار عناصر کا شعور رکھتا ہے۔ اس کی شخصیت تہہ دار اور پہلودار
بنتی ہے اور وہ سطحی اور یک سمتی اور بے حس عملی آدمی سے مختلف ہو جاتا ہے۔ جمالیات عیش
کوشی اور ہیڈونزم نہیں ہے۔ یہ ذہن کی وہ لذت کوش کیفیت نہیں ہے جو زندگی کے المیہ احساس
سے محروم ہو۔ یہ وہ یگانہ معصومیت نہیں ہے جو تجربہ کی آنچ میں پک کر نہ نکلی ہو۔ یہ احساس کی
وہ تیز دھار ہے جو غم و نشاط کے گہرے پانیوں میں ڈوب کر صیقل ہوتی ہے۔ اسی لئے بیدی نے
جنگل کو بیک وقت معصوم اور . . . . . . سکی، آرٹسٹ اور اوسیا، کچھ کچھ پگل اور تیز تیز
فرزانہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کی ضد ہیمنت ہے۔ سدا بہار لیکن سطحی۔ عقلمند لیکن غیر تخیلی
حسابی لیکن بے حس، عملی لیکن عمل کے سرچشموں سے لاعلم۔ جنگل کہتا ہے۔

"ہیمنت یوں تو خزاں کو کہتے ہیں لیکن حقیقت میں وہ دوست تھا۔ بہار جو اس
پر ہمیشہ چھائی رہتی تھی۔ دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں
رہتا اور نہ ایک رنگ رہتا ہے۔ لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک ہی سی

اور تضحیک رہتی تھی جس کے کارن ہم اسے کہا کرتے تھے ۔۔ سالے اچھا ہے
کتنا زور لگالے تو کبھی آرٹسٹ نہیں بن سکتا ۔ کیا تجھ پر گریبان پھاڑ کر باہر
بھاگ جانے کی نوبت آئی ہے ۔۔۔۔ بے بسی میں تشنجی ہاتھ تو نے ہوا میں
پھیلائے ہیں اور اپنے بال نوچے ہیں ۔ کیا تیرے بدن پر ایکا ایکی لاکھوں مڈے
رینگتے ہیں ۔ رات کے وقت اندھیرے میں چمگادڑ تجھ پر جھپٹتے ہیں اور اپنا منہ
تیری شہہ رگ سے لگا کر تیرا خون چوسا ہے ۔ کیا تو اس وقت بچوں کی طرح رویا
ہے جب تیری تصویر انعامی مقابلہ میں اول آئی ۔ کیا تجھے ایسا محسوس ہوا ہے کہ
ماں باپ ہوتے ہوئے بھی تو یتیم ہے اور دوست ایک ایک کر کے تجھے
اندھے کنویں میں دھکیل کر چل دئے ہیں کیا تو نے جانا ہے جس منصور کو
سولی پر چڑھایا گیا تھا وہ تو تھا ؟ تیرے چہرے پر سیاہیاں چھپی ہیں اور تیرے
خدو خال اتنے سخت گھناونے اور طاقتور ہوئے ہیں جتنے میکسیکو کے میورلز ۔
کیا تجھے ہر لمبوتری چیز ایک لنگ اور پیز پر کی گانٹھ یونی معلوم ہوتی ہے ۔ جس
سے متوحش ہو کر ۔۔۔۔۔۔۔۔۔"

ظاہر ہے یہ سب مریضانہ باتیں ہیں اور ہیمنت صحت مند ہے سدا بہار ، لیکن سطحی اور
جنگل گہرا ہے ۔ سکیشی کے بدن کی مانند ہیمنت بھی اندر کی آنچ سے محروم ہے اور باہری باہر کھیلتا
اور پھیلتا ہے اور جتنا نظر آتا ہے اتنا ہی ہوتا ہے ۔ جنگل اور جوگیا جتنے نظر آتے ہیں اس سے بہت
زیادہ گہرے ، پیچیدہ اور پراسرار ہیں ۔ اسی لئے وہ ایک دوسرے کے لئے حیران کن نشاط آفریں اور
خوبصورت تجربہ ہیں ۔ سکیشی اور ہیمنت کی طرح یہاں ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چل دینے والا معاملہ
نہیں وہاں تو ایک دوسرے کو دیکھتے ہی اندر ہی اندر دیواریں گرنے لگتی ہیں ۔ رنگ اچھلنے لگتے
ہیں اور دنیا بدل جاتی ہے ۔

افسانے کے عنوان کی معنویت یہی ہے کہ افسانہ میں حسن کی طرف رویہ بھوگی کا نہیں
جوگی کا ہے ۔ اس سلسلہ میں ریئسم کے یہ بیانات دیکھیے

" مذہب تجربات کا ایک ایسا نظام ہے جس کے ذریعہ ہم فطرت کی طرف حسن
کے سایہ میں ، ہم رہنے پر مجبور ہیں ، خوف احترام ، نشاط اور محبت کے ملے جلے
جذباتی رویوں کا اظہار کرتے ہیں ۔ سائنس تجربات کا ایک ایسا نظام ہے جس
میں ہم فطرت کو فتح کرتے اسے چیرتے اور تباہ کرتے ہیں ۔ ہم ہر قیمت پر
فطرت سے ہمارے مقاصد حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں چاہے اس کے

لئے فطرت کو مسخ کیوں نہ کرنا پڑے

"وہ مسرت جو چیزوں کو بھوگ کر حاصل کی جاتی ہے خود غرضانہ [illegible] اور خود شئے کو تباہ کرنے والی ہے۔ اس کے برعکس وہ مسرت جو چیزوں سے لطف اندوز ہو کر حاصل کی جاتی ہے، بے غرض توسیعی اور شئے کا احترام اور تحفظ کرنے والی ہے۔"

"بھوگ کے خطرات کسی جگہ اتنے واضح نہیں جتنے کہ جنس میں۔ ایک طریقہ تو محبت کا ہے اپنے رومانی معنی میں جس کی مذہب تائید کرتا ہے اور [illegible] گئی ہے۔ دوسرا ہوس کا ہے جو خالص اور محض جنسی عمل ہے اپنی تجریدی شکل میں۔ محبت جنس کی جمالیات اور ہوس جنس کی سائنس ہے۔"

"جمالیاتی رویہ کا امتیازی وصف لاتمنائیت ہے۔ یہ دنیا کو دیکھنے کا سب سے معصوم رویہ ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم نہ دنیاوی خواہش [illegible] اس پر قابو رکھنے کے فریب میں گرفتار ہوں۔ اس رویہ میں ہمارے [illegible] چشمہ گرد و پیش کے ماحول سے یک آہنگی کے احساس میں [illegible]"

اور ہمارے لئے جوگیا اور جنگل نہیں ملکہ بیدی کا افسانہ [illegible] نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ گہرا، پیچیدہ اور معنی خیز ہے۔ سیدھی سادی رومانی کہانی میں [illegible] گیا یہ معنی پنہاں ہے اور افسانہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ معنی کی تلاش [illegible] کرنے کی ضرورت نہیں کہ معنی یہاں رنگ بو کی طرح فضا میں الجھتے ہیں [illegible] رت کی معراج ہے۔

(راجندر سنگھ بیدی سمینار لکھنؤ میں پڑھا گیا۔ ترمیم و اضافہ کے ساتھ)

وارث علوی

افسانہ کی تشریح۔۔۔۔چند مسائل

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے لئے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، تھیم، امیج، استعارہ، مرقع، تصویر گری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تصادم، معروضیت، ڈرامائیت، لب و لہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطہ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائمنشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات۔ نقاد کو حق ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعوی کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فنی اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لئے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کئے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمرآور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی لفظوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے اغماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول وضوابط طے نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرات کے دوران بصیرت کا کوندا لپکتا ہے، ابہام کے اندھیرے چھٹتے ہیں اور متن کے بطن میں رہے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لئے تنقید متن صاحب نظری کی قیمت ہے۔ تنقید میں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلو دار پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو، انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم کی غرض سے فطرت اور جبلّت کے تاریک پانیوں میں علم و بصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر تنقید اپنی تمام طلاقت بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم و فراست کی سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کا راز فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحب نظر نقاد کا انتظار کرتا ہے ۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے ۔ یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے ۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سرد دستانہ پوش ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں ۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بستا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا لہو رقص نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا ۔ افسانہ بوالہوسوں کے سامنے نہیں بلکہ حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے ۔

تشریح ایک شرمیلی خاتون کی مانند کم سخن ہوتی ہے ۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطور، کسی تلمیح کی طرف دبے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے ۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے کے بعد فیض صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ دہن بھی پیدا کر لیا ۔ پہلے کم بول کر اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی ۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو بولنے نہیں دیتی ۔ مدرس کا کام اب اتنا رہ گیا ہے کہ ناخن عقدہ کشا کے لئے عقدے تلاش کرے ۔ نہیں ملتے تو سیدھے سادے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے ۔ وہ اشعار جو منہ میں سو کینڈل پاور کا بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے ۔

تشریح کے بر عکس تعبیر ایک خود سر، خود پسند مغرور حسینہ ہے ۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں جو سوزان سونٹاگ نے سمجھایا ہے ۔ سوزان سونٹاگ کے بیوٹی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو اس کی سج دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ " سرکنڈوں کے پیچھے " کی ہلاکت کا روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی وہ بڑی بے دردی سے معانی کا قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے ۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے وضعی رشتوں کے جزرس مطالعہ کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں ۔ افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے تخلیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تلبیسی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے ۔ افسانہ از سر نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے ۔ سوزان سونٹاگ اس قلب ماہیت کی مثال ٹینی سی ولیم کے مشہور ڈرامے A STREET CAR NAMED DESIRE کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کے ڈائرکٹر ایلیا کازان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی ۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں ۔ ایک سٹینلی کوالسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے ۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رقاصہ

بلکہ طوائف کی زندگی گذارنے کے بعد تھکی ہاری اب ایک شریف عورت کی زندگی گذارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ سٹینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ سٹینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گذارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر سٹینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کازاں کی فلم میں سٹینلی کا کردار مشہور ایکٹر مارلو براندو نے کیا تھا۔

ایلیا کازان کی تعبیر یہ تھی کہ سٹینلی کو اسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف در دہن بربریت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدن ہے جو ملائم ملبوسات، مدھم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریپ ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کانپتا تھا، بلکہ مغربی تمدن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے "نرناری" اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانے "کوارنٹن" کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نارنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نارنگ نے بتایا ہے کہ "نرناری" بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ "کوارنٹن" میں پلیگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوق تعبیر کی بے راہ روی اور اٹکل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد "کوارنٹن" میں بھارگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھارگو کی خدمت گذاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جا سکتا، اپنی اہمیت کھو دیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نارنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں تو افسانے کیوں نہ گم ہوں۔

پر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کون سی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علم تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ لئے وہ تو

دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چونکہ معنی شعر یا افسانہ میں ہیں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں۔ یا دوسرے الفاظ میں دال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعر یا افسانہ کی تعبیر میں قاری یعنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عاید نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، انکل، ترنگی، لامرکز، گمراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورت حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکر اتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ یہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیڑوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچہ کی طرح آرٹ کی جادوگری میں گم ہو جائے لیکن گوناگوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادوگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے۔ تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں، اس کی پسند ناپسند، اس کے اپنے خیالات، تعصبات، عقاید اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چونکہ قاری خود ہی مُعبّر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر مُعبّر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہوگا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ مُعبّر کے مذاق شعر کی آئینہ دار ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ مُعبّر کی شخصیت فلسفیانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو، معنی آفرینی کا چسکہ ہو، مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انہیں الجھا دے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکر اوے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیئے جو تعبیر کے اچھے یا برے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔

میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے بیچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہوگئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی نچوڑنے کا شوق ہوتا ہے لیکن یہ شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو الجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے اکیا فائدہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بنائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر کو پڑھے تو شعر یہ نصف درجن معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعر و افسانہ کی قراءت کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی ایک روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم کہیں زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سٹیج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے LIGHT. EFFECT کہتے ہیں وہ FULL EFFECT سے یا سٹیج کو بقعہ ء نور بنانے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فنکارانہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدھم، تو کہیں فرنیچر اور اشیاء پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لئے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوان حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں؟ جی نہیں۔ حافظ کی قراءت کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لئے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لئے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے حقیقی بھی اور مجازی بھی، سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گیت ملن کے ہوں یا برہا کے، ظلمی پیا کے ہوں یا ہرجائی بالما کے، ان کا مرکزی اسطور تو کرشن ہی ہے لیکن

اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی اپیل رد نہیں ہوتی۔

برہن عام عورت بھی رہتی ہے، رادھا بھی اور وہ گ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پراسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قمقموں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سادہ لوح ہوگا جو قمقموں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ مچولی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کو ایک مطلق اور ULTIMATE چیز سمجھتے ہیں ان پر کچھ حدود عاید کرنی پڑیں گی ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی PARASITICAL ہے یعنی وہ تخلیق پر پلتی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعوی کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جا سکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی تفہیم، معنی اور اہمیت کو اجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزرس مطالعہ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں۔ محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جا سکتا ہے، لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیوں کہ یہ ان کا فنکشن نہیں۔ اس سے ایک بڑا گھپلا یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انہیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے۔ ایسا اس لئے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے۔ مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی۔ معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا وینک اور مہدی جعفر کی تنقیدیں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ہانکا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ہیئتی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیئے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے۔ لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبدہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ، اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر اس کی جودت طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جاندار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خزف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر خاشاک کے تودے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کریگی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہیئتی تنقید کو (جس کا ایک جزو تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہئے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لئے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لئے وہ ہر انگل تعبیر کو ہنس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شیکسپیر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی فیکٹر ہے۔ تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں تھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قراءت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیپس کامپلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملٹ کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جزو نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ جانس کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے سٹیج پر نہیں لیکن تھیٹر کے سٹیج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جا سکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آلیور کی ہملٹ کی فلم میں خوابگاہ میں ہملٹ اور اس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لئے ہوئے ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے میں تو ہملٹ ملکہ گرٹر یوڈ کو دوسری شادی کرنے کے عجلت بھرے قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جانس کی تعبیر کردہ تعلق حرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آلیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خوابگاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اس انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملٹ کے گہری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے۔ ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شیکسپیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام تکنیک سے لینا چاہئے وہی کام جب خود مصنف سرانجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک شورر نے اپنے شہرہ آفاق مضمون "تکنک بطور انکشاف" میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی ناول SONS AND LOVERS میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ماں مڈل کلاس سے آئی ہے اور شوہر کان میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جوئی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شوہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت و التفات کا مرکز بنا لیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی دونوں میں گاڑھی چھنتی ہے۔ خریدی کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اڈیپس کامپلکس کا مقالہ گذرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے۔ جو کام تکنیک کو کرنا چاہئے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہملٹ میں ہے اور خواہ مخواہ تھیم میں تعلق حرمین کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت، اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھا یا برا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سامنے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اگر تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہملٹ کو مردانہ

لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جاسکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے لیکن دانشمندی ہملٹ کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیرات کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب شیکسپیر کے ڈرامے کو شیکسپیر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چلچلاتی دھوپ میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلکوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعر و افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو۔ قاری کا ذہن جتنا اوبڑ کھابڑ ہوگا اتنا ہی پانی جوہڑ بنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر افسانوی تنقیدیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں افسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں افسانوں کے جو معنی بیان کئے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا تھیم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے پورے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہذا تفہیم معنی کا عمل پورے فارم کے جزرس مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات اسی کو پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی ایمجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے پیرایوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہیئتی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو ہیئتی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گذرتی ہے اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو تہی عجز فہم کا نتیجہ ہے جس کی پردہ پوشی وہ تعمیمات اور لفاظی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقہ کار مشکلات کا چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے افسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انہوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ لسانی نشانیوں اور علامات کو وہ یہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ "بو" کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ رد عمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی

شاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے ۔ مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، جج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگھار دوسری طرف گھاٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جبلت اور تمدن کے تصادم کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز و اشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں ۔

چونکہ افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت ہے ہم مجبور ہیں اس لئے جزئیات اور تفاصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی ۔ "بو" میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن "بو" میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے ۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ اتنا سب کچھ کر جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے ۔ اس کی معنوی گہرائی اور حسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا ۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈو کا یہ کہنا کہ " بڑے خانہ خراب آدمی ہیں " کی داد صرف اردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ انسلاکات کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لا سکتا جو عشق و فسق نے، غزل اور کوٹھے نے اس لفظ کو عطا کیا ہے ۔

اسی طرح بمبئی کے فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا ۔ یہ امیج بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے ۔ اس موقعہ پر سگرٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے امیج نہ بنتا ۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منور نہ کرتا ۔ بھولا کا ماموں راکھی بندھوانے آرہا ہے ۔ بھولا کی ماں بھائی کے لئے دودھ بلو کر مکھن تیار کر رہی ہے ۔ بیدی سوکھڑی، حلوے ۔ مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے ۔ "گرم کوٹ" میں تو چولھا پھونکنے اور دھوئیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انہوں نے چاو سے کیا ہے ۔ وہ اس افسانہ میں بھی آگ جلا سکتے تھے ۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دھواں اور سرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچاتیں جس میں سیدھی سادی زندگی کے خاموش نغمگیت کی لرزشیں ہیں ۔

یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ہئیتی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں ۔ پوری شیکسپیرین تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شیکسپیر کے عاشقوں کے لئے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے ۔ یہی حال شیکسپیر

کی علامات اور امیجری کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقتور روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کرونگا۔ میری مکار تھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری جسے ہم ایک خشک، غیر دلچسپ، بے ڈھب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لئے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہوجاتا ہے۔ حسن کے MYSTQUE کے حضور یہ حیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کروشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر نسائی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قراءت میری مکار تھی کی ہے۔ فلابیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلابیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لئے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لئے اپنی چکنی چپڑی عورتوں کا بیان، لچھے دار زبان میں کرتے ہیں فلابیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حسن کی کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلابیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہئیت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منٹو کے افسانے "پانچ دن" پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانے کی بڑی زیرک اور دراک نقاد تھیں۔ منٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکانے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہ ان سے ذہنی یگانگت کی علامت۔ پھر بڑے فنکاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح رایوں اور صائب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں اس لئے ان کی تصحیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ "پانچ دن" کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں

> "چنانچہ افسانہ "پانچ دن" اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں

" پانچ دن " کا پروفیسر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے ، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے ، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ جسے خود اس نے پناہ دی تھی ، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مرتا ہے ۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے ۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی ۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردعمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا ہمیشہ کے لئے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے ۔ " (منٹو ۔ نوری نہ ناری صفحہ ۱۲۹)

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انہیں پتہ چلتا ہے کہ بارہ صفحہ کے اس افسانہ کا نصف سے زاید حصہ تو اس سینی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سکینہ پروفیسر کا بخشا ہوا دق لے کر آتی ہے اور مرجاتی ہے ۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پروفیسر کی کہانی بیان کرتی ہے ۔ پروفیسر نے اپنے دل کی بات سکینہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھی کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی ۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لئے ترستا تھا ۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا ۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جسموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا ۔ سکینہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سکینہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سکینہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے چھپ چھپ کر کیسی خواہش مند نظروں سے دیکھا کرتا ہے ۔ پروفیسر کی یہ باتیں سن کر سکینہ خود کو پروفیسر کے سپرد کر دیتی ہے ۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے ۔ وہ سکینہ سے کہتا ہے " سکینہ میں لالچی نہیں ۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لئے بہت ہیں ۔ میں تمہارا شکر گذار ہوں ۔ " اور چند ہی دنوں بعد مرجاتا ہے ۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سکینہ کے ، اور سکینہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی ۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقعہ ملے ، اور سکینہ کو سینی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقعہ ملتا ہے ۔ افسانہ نگار سینی

ٹوریم میں اپنے ایک دوست کی خاطر آیا ہے جس کی بیوی تپ دق کی آخری منزل میں ہے ۔ سینی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے ۔ لوگ ٹپاٹپ مرتے ہیں ، لاشیں جلائی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت پژمردہ ہے ۔ اس وقت سکینہ پروفیسر کی کہانی سناتی ہے ۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں ۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیا ۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قتل ہے ۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے ۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ "پانچ دن" جو افسانہ نگار کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی کا حاصل ہیں ، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا ۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے ۔ " یہ پانچ دن میرے لئے بہت ہیں ۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں ۔ پورے افسانہ کی تکنک پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لئے ہے ۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک پہنچ نہیں سکتا تھا ۔ اسے اس سینی ٹوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سکینہ آئی ہوئی تھی ۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں " بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مرجاتا ۔ " لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا ۔ افسانہ کا جنم ہی ریاکاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریاکاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی روح کی سیرابی ہے ۔ سیرابی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے ۔ " میں لالچی نہیں ہوں ۔ " اس سے زیادہ کچھ بھی ہوتا تو خود سکینہ کو یہ بات بتانے میں پس وپیش ہوتا ۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے ۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت ، سرمستی اور احتیاج سے تو واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے اس کا اسے شعور نہیں ۔ " پانچ دن " جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے ۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا ، بیتھوں کا ، بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں ۔ معنویت اور قدر شخصی تجربہ کے ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے ۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آجاتا ہے ۔

اب خود سکینہ کی کہانی لیجیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہو گئی ہے ۔ سکینہ زندگی کی پائمالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے ۔ وہ قحط بنگال میں بچی گئی ۔ کلکتہ سے لاہور آئی ۔ کوٹھے سے بھاگی تو بھوکی پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر تل پڑی ۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نکھار آجاتا ہے ، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیراب کرتی ہے ۔ اب مر رہی ہے تو اس احساس کے

ساتھ کہ اس کی رنگاں زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لاحاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سکینہ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ نہ بچے۔ نہ عیار زندگی، نہ پیاسی زندگی، نہ رنگاں زندگی، بچ جائیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلت کی سطح اور جبریت سے بھی بلند ہو گئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ روح کی اڑان کا یہ تجربہ مکتی اور موکش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پرم آنند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاق اور سماجی سروکاروں سے بلند، زندگی اور موت سے بھی ماورا، عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چونکہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لئے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں افسانہ کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ "باسط" کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے

> "انسان ضبط نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پاکر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبط نفس سے انسان کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔"

اس کے بعد ممتاز شیریں "پانچ دن" کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبط نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال "باسط" ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبط نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پانے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی جائز فطری

خواہشوں کے قتل کو بڑا جرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرین نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتفاع جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ "پانچ دن" کے پروفیسر نے کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبط نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ "پانچ دن" کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ ضبط نفس اور روحانی بلندی کے تصورات کو وہ "باسط" کے آئینہ میں دیکھتی ہیں۔ ظاہر ہے وہ کردار جو ان تصورات کا حامل ہو گا مثالی ہو گا مثلاً دوستووسکی کی ناولوں میں بردرز کارامازوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہذا "باسط" کی روحانی بلندی ضبط نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو "باسط" میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چوکھا پن دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ "خورشٹ" میں من کا میلا پن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ "من کی من میں رہی" کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا چوکھا پن ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نوجوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دلہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لئے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گذری ہوگی یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حمام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر بھی ہونے نہیں دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس صدمے سے مرجاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلی ہے اور کسی ضبط نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلتوں پر فتح کا نتیجہ نہیں۔ ایسی کوئی کش مکش افسانہ میں نہیں۔ انسانی دکھ کی طرف باسط کا رد عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے جو دکھ اور تکلیف میں ہو اس سے ہمدردی کی جاتی ہے، اس کے اعمال کا حکم نہیں بنا جاتا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرز عمل جو ایک پیغمبر، مہاتما اور ولی کو زیب دیے اسے ایک ناتجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی بھلمنساہٹ ہے اور اس کے کردار کا اضطراری عمل۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کر سکتی ہے تو باسط اور مادھو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسانی دردمندی کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے

بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامیہ ہوتے ہیں۔ گنگوتری کے شیتل جل کی مانند، آلائشوں سے پاک .... متاز فہمیوں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسلسل ہوا ہے۔ وہ BEING کے افسانہ کو BECOMING کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فروگذاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پل صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ معنی خیز اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ غواص معانی چھچلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام پیرافریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز وعلائم کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش ربا انکشاف کا جوہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیریں ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی اور امیجسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید وذکر عیش نصف عیش کے مصداق پیرافریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی بار آفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

حقیقی تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا وصف رکھتی ہے تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔ نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے۔ چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا اس لئے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرف آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لئے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لئے وقف کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دلچسپی کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم گفتار رکھتا ہے۔

تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور زبان کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لئے ہوتا ہے تو اس میں نمائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو فن پارے کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چوکنا رہنا چاہئے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلوار سے معنی کی پھانس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس نے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی سائنٹفک قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے تو بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی سہی اپنی ٹانگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں ROSAMIND TUVE کی کتاب EADING OF

GEORGE HERBERT کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں ہوگا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقاید اپنے معنی کھو دیتے ہیں تو ترسیل معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربرٹ کا تعلق میٹافزیکل شاعروں سے ہے جو ملٹن کے بعد منصہ شہود پر آئے۔ جارج ہربرٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لامذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لئے میرے دل میں وہی محبت اور عقیدت کا جذبہ ہے جو ایک سالک راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے SACRIFICE ۔ جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استعاروں کا ماخذ قدیم عیسائی ICONOGRAPHY ہے۔ روزامنڈ توو نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفاسیر، لیٹرجی، لاطینی اور مقامی زبانوں کے گیتوں، حمد اور کیرول، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہد وسطیٰ کے ڈراموں، کلیسا کے دریچوں کی رنگین تصویروں، مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور WOOD CUTS کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ پوری مذہبی، ثقافتی اور ذہنی فضا تعمیر کر دی جس کی تلمیحات، عقاید اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا بنا گیا تھا۔ قاری یہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روزامنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان گیا اور جو نظم کی تفہیم کے لئے ناگزیر تھیں کہ عہد وسطیٰ میں موسیٰ اور نوح عیسیٰ ہی کے طائپ تھے۔ من وسلویٰ کا من EUCHARIST کا ابتدائی نقش ہے (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کیتھولک عبادت میں وہ روٹی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدن ہے) سوئے ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس سے حوا کی تخلیق مترادف ہے مصلوب عیسیٰ کے بدن میں بھالا بھونکنے سے اور مقدس لہو کے بہنے سے اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے پہلا گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسیٰ کا زخمی بدن تھا۔۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ POETIC CONCIET جو میٹافزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے افسانوں کے تجزیوں میں مل جائیں گے۔ افسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں میلان ہے۔ منٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے افسانوں کے وہ تجزیے جو نارنگ، محمد عمر میمن، شمیم حنفی اور ابو الکلام قاسمی نے کئے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے

افسانہ "یو کنیٹس" کے تجزیہ میں ایک کیتھولک کالج میں اپنی ۳۲ سالہ ملازمت کے دوران حاصل کئے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقعہ پر ومسٹ اور بیرڈزلی کے رجحان ساز دو مضامین INTENTIONAL اور AFFECTIVE FALLACICS کا ذکر ضروری ہے جنہوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین پر تفصیل سے گفتگو ہونی چاہیئے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ سردست تو ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فنکار کی شخصیت سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس حد تک استعمال جائز ہے اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فنکار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصورات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیئے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھتے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فنکار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھرشٹ نہیں ہو گا۔ فنکار کو اس طرح عاق کرنے کے پیچھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاڈ فادر بن جائے ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیئے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ گزشتہ صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدا ہی کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریہ، فن ہے جس میں فنکار ہی کا مقام نہیں۔ متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھرپد دھمار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کروں۔ لوقا کی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے

"پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے جو اپنے پر بھروسا رکھتے تھے یہ تمثیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ اے خدا! میں تیرا شکر

کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زناکار یا اس محصول لینے
والے کی مانند نہیں ہوں۔ میں ہفتہ میں دو بار روزہ رکھتا اور اپنی ساری آمدنی
پر دہ یکی دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دور کھڑے ہو کر اتنا بھی نہ چاہا
کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھاتی پیٹ پیٹ کر کہا کہ اے خدا! مجھ
گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت راستباز
ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا کیا جائے گا
اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔"

بعض عیسائی مفکرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی
اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکرین نے اس حکایت کی
تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصورات کی تعمیر کی۔ ایک طرف راست روی کا
پندار ہے دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمال نیک پر اعتماد ہے اس سے
کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں رکھتا اور
سر جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعمیر میں اس حکایت کی تعبیر اور
تفسیر کا بڑا حصہ رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیری مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی اساس رہی
ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر HERMANAUTICS کا جدید ادبی تعبیرات کے نظریات
پر گہرا اثر پڑا ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر ژرف نگاہی اور صحیح
تنقیدی طریقہ کار کے ذریعہ افسانہ کی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں کی
تشریح، تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب اور
آرٹ کی ماہیت اور تشکیل کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ
سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔

(مسلم یونیورسٹی علیگڈھ کے سیمنار میں پڑھا گیا۔ ترمیم و اضافہ کے ساتھ)

شمیم حنفی

نئی تنقید کا المیہ

ایسی تنقید جو انسانی تجربوں سے زیادہ دلچسپی تصورات اور نظریات سے رکھتی ہو ہمارے نظامِ احساس میں نہ تو کوئی دیرپا تبدیلی پیدا کر سکتی ہے نہ ہی زیادہ دنوں تک اپنے آپ کو محفوظ رکھ سکتی ہے۔ تہذیبی زندگی میں کسی بامعنی رول کی ادائیگی کے لئے تنقید کو ادب کی طرح اجتماعی تہذیب کی عام سرگرمی کا حصہ بننا پڑے گا۔ گئے زمانوں میں نقاد کے لقب کی جہت اٹھائے بغیر ادبی رمز و نکات کے مفسر اور ادب پاروں کی شرح لکھنے والے بھی خدمت انجام دیتے تھے۔ مگر جب سے تنقید، سماجی اور سائنسی علوم کی طرح اختصاص کے دائرے میں داخل ہو گئی ہے، اپنی اس طاقت اور استعداد سے ہاتھ دھو بیٹھی ہے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہماری تنقید اس ضعف کا شکار کیوں ہوئی؟ نقاد کے مرتبے میں بہ ظاہر اضافے کے باوجود تنقید کی اثر آفرینی میں تخفیف کیوں ہوئی؟ تنقید کو یہ المیہ کیوں کر پیش آیا کہ جیسے جیسے اس کا علمی وقار بڑھتا جاتا ہے، اس سے استفادے کے میلان میں کمی آتی جاتی ہے؟

ان سوالوں کے جواب اس عہد کی اجتماعی نفسیات میں، ذہنی اور تہذیبی ترجیحات میں، اور اس عہد کے سمٹتے ہوئے دائرہ حواس میں تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ یہ ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس کا تعلق صرف زبان سے یا صرف ادب سے نہیں ہے۔

ایک صاف سبب تو یہ ہے کہ ہمارے زمانے سے زیادہ بے روح اور غیر دلچسپ تنقید لکھنے کی روش کبھی بھی عام نہیں رہی۔ اموس آز amos os نے اپنے ایک حالیہ انٹرویو میں کہا تھا۔ "کسی ناول یا شاعری کا مطالعہ نظریات، سماجیات، تاریخ وغیرہ کے مطالعے کی بہ نسبت لاکھ گنا زیادہ دلچسپ عمل ہوتا ہے۔ کسی چھپے ہوئے صفحے پر ہم محض خیالوں اور نظریے سے دوچار نہیں ہوتے، انسانی مزاج کے الجھاووں اور مہملیتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ اور اگر آپ انسانی سرشت کی طرف سے بے خبر ہیں تو آپ ہر طرف سے بے خبر ہوتے ہیں۔" گویا کہ ادب اور شاعری کا بنیادی سروکار صرف ذہنی سرگرمیوں سے نہیں ہوتا۔ ہم کسی ادب پارے کو پڑھتے وقت صرف خیال کی کائنات میں سفر نہیں کرتے۔ ہمارا سامنا جیتی جاگتی زندگی سے، اس کی

سچائیوں سے ہوتا ہے ۔ ایسی صورت میں ادب پارے کی تفہیم و تعبیر یا تحسین شناسی کا کوئی بھی مفہوم صرف تصورات کے حوالے سے متعین نہیں ہو سکتا ۔ ہمارے زمانے کی تنقید کا المیہ یہ ہے کہ تصورات کے معاملے میں بھی اس کا رویہ فراخ دل نہیں ہے ۔ طرح طرح کے تعصبات نے اسے گھیر رکھا ہے ۔ یہ تعصبات بالعموم خیال کے جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں ۔ یہی جبر نقاد کو زندگی کی بنیادی اور حقیقی سطح سے دور رکھتا ہے اور اس کے گرد تعصبات کا دائرہ کھینچتا ہے ۔ ان تعصبات کو غذا ملتی ہے نقاد کے شعور کا حوالہ بننے والے کچھ بندھے ٹکے نظریوں سے ، یا علم کے ان شعبوں سے جن پر نقاد کو تھوڑی بہت دسترس حاصل ہوتی ہے اور انجام کار جو نقاد کے شعور اور بصیرتوں کو اپنا تابع فرمان بنالیتے ہیں ۔ انہی کی روشنی میں نقاد کچھ کلیے قائم کرتا ہے اور دائیں بائیں دیکھے بغیر انہیں لپیٹ میں آنے والے ہر تجربے پر آزماتا رہتا ہے ۔

یہاں ذہن تنقید کی ایک عام روش کی طرف جاتا ہے ۔ یہ روش عبارت ہے انسانی ہستی کی رنگارنگی اور اس سے وابستہ تجربوں کے تنوع کو بس ایک سطح پر ، ایک آزمائے ہوئے ، رٹے رٹائے ہوئے نسخے کے مطابق جانچنے پرکھنے سے ۔ ہمارے زمانے کے نقادوں میں اکثریت ایسوں کی ہے جو نہ صرف یہ کہ اپنی ترجیحات پر اصرار کرتے ہیں ، ان ترجیحات کا حوالہ بننے والے علوم و افکار سے آگے زندگی یا شعر و ادب کی کسی سچائی کو سمجھنے پر آمادہ ہی نہیں ہوتے ۔ ایسی صورت میں ان کی تنقید بھی ایک طرح کا اشتہار بن کر رہ جاتی ہے ۔ اشتہار میں اور اس قسم کی تنقید میں ایک یہ وصف مشترک ہوتا ہے کہ دونوں اپنے پڑھنے والوں کی فہم و فراست کے سلسلے میں زیادہ خوش گمان نہیں ہوتے ۔ دونوں کے طریقہ کار میں ایک طرح کی مبالغہ آمیزی ہوتی ہے ، دونوں اپنے پڑھنے والوں کے احساسات کو کند کر دینا چاہتے ہیں تاکہ پڑھنے والا اپنی قوت فیصلہ کا استعمال کرنے کے بجائے ، بے چوں و چرا ان کے کہے پر ایمان لائے اور ان کا Client بن جائے ۔ دونوں کا مقصد اصلاً کاروباری ہوتا ہے ۔

ظاہر ہے کہ اس طرح تنقید ، تنقید نہیں رہ جاتی ۔ تبلیغ بن جاتی ہے اور اپنے من پسند خیالوں کا پرچار شروع کر دیتی ہے ۔ ان خیالات کی بنیادیں سیاسی ، غیر سیاسی ، معاشرتی ، تہذیبی ، لسانی علمی کچھ بھی ہو سکتی ہیں ۔ اس میں بہ ظاہر کوئی قباحت بھی نہیں کیوں کہ ہر گہرا خیال ، ہر ذہین مفروضہ کسی نہ کسی بڑی فکری بنیاد پر قائم ہوتا ہے اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کوئی مخصوص ضابطہ ، علم اس فکری بنیاد کے اساسی حوالے کی حیثیت اختیار کر لے ۔ لیکن اس سلسلے میں ہمارے زمانے کے عام نقاد کی سب سے بڑی کمزوری ایک تو یہ ہے کہ اپنے مخصوص ضابطہ ، علم کے سیلاب میں وہ خود کو سنبھال نہیں پاتا ۔ بہنے لگتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ضابطہ ، علم نے اسے بے

دست و پا کر کے رکھ دیا ہے ۔ دوسرے یہ کہ اس میں اپنے ضابطہ ۔ علم کے حدود کا احساس باقی نہیں رہتا ۔ وہ اسی ذرا سے گوشے کو پورا امکاں اور اس سے فیض یابی کے چند لمحوں کو تمام و کمال زماں سمجھ بیٹھتا ہے ۔ اس ضابطہ ۔ علم سے اس کا شغف دراصل عدم تحفظ کے ایک مستقل خوف کا پروردہ ہوتا ہے ۔ ابھی حال میں شام لال نے ہمارے عہد کے بازار علم میں چلن پانے والے بعض تصورات سے متعلق ایک کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ایسے لوگ جو جملوں اور خیالوں کو جستہ جستہ توڑ کر ان میں مضمر سچائی کی دریافت کے دعوے دار ہوتے ہیں ان کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ وہ دراصل اپنے آپ کو ٹکڑے ٹکڑے ہونے سے بچائے رکھنا چاہتے ہیں اور خوب سمجھتے ہیں کہ توڑ پھوڑ کا یہ عمل اگر انہوں نے جاری نہ رکھا تو اپنے آپ کو بھی سالم و ثابت نہیں رکھ پائیں گے ۔

Those who deconstruct are apt to get deconstructed in turn

یہ خالی خولی فقرے بازی نہیں ہے ۔ تنقید کے سیاق میں اس رویے کا سب سے المناک پہلو یہ ہے کہ اس طرح نقاد کی ساری جستجو کا محور بدل جاتا ہے ۔ اس کی توجہ اصل ادب پارے سے زیادہ اسے پرکھنے کے معینہ اصولوں پر ہوتی ہے ۔ اور یہ اصول انسانی تجربے کی ساخت اور نوعیت کے بر عکس عام طور پر جامد اور بے لوچ ہوتے ہیں ۔ اپنی صلابت کا اظہار یہ اصول بھاری بھرکم، ٹھوس اصطلاحوں کے واسطے سے کرتے ہیں ۔ نقاد یہ بھول جاتا ہے کہ ہمہ دانی کا دعوی کرنے والے تمام نظریے اور علوم آج زندگی کی رفتار، بوقلمونی، عدم ثبات اور اس کی قیاسات سے ماورا حقیقتوں کے بوجھ سے پسپا ہو چکے ہیں ۔ چنانچہ تنقید میں اب کسی طرح کے فکری طمطراق کی گنجائش باقی نہیں رہی ۔ علمی تصورات اور نظریوں کی یہ خستہ حالی اگر تنقید کے ضابطوں میں وسعت اور اس کے آہنگ میں عجز کا عنصر پیدا کرنے سے قاصر رہی تو تنقیدی سرگرمی بتدریج انسانی ہستی کے اظہارات سے دور ہوتی جائے گی اور اس کا دائرہ اثر سمٹتا جائے گا ۔

وزیر آغا نے اپنے ایک مضمون (تنقید، مشمولہ پاکستانی ادب جلد ۵ مرتبہ رشید امجد فاروق علی) کی ابتدا اس جملے سے کی تھی کہ

> "نقد الادب کے سلسلے میں مختلف مکاتیب فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رویا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لئے نقد و نظریے کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں اور انہیں انگلیوں

پر گننا کچھ ایسا آسان نہیں۔ وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے نظریاتی
مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنہوں نے تنقید کو بھی کسے از آلات جراحی کے
طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔"

اور مضمون کے اختتامیے میں یہ کہا تھا کہ

"میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا جائزہ لے
تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی نظریاتی تعصبات کو خارج کرے اور اس بات کو ملحوظ
رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافے کا موجب نہیں بن
پائی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں، مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعے میں اولین
حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی
روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے، نہ یہ کہ اپنے نظریات یا
تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔"

مگر بیشتر صورتوں میں ہو یہی رہا ہے کہ تنقید اور نقاد کے دائرہ کار میں ادب پارے کی
حیثیت ثانوی ہو کر رہ جاتی ہے۔ اور تو اور اب اردو ادب کا عام طالب علم بھی اپنے نصاب میں
شامل کسی ناول یا شاعری کی کتاب کو پڑھنے سے زیادہ توجہ اس سے متعلق تنقیدی مضامین پر
صرف کرتا ہے اور سب سے زیادہ کمتبی نوعیت کے مضامین کو اپنے لیے سب سے زیادہ کارآمد پاتا
ہے۔ تخلیقی متن کا مطالعہ اگر انسانی تجربے کی حرارت اور زندگی سے بھری ہوئی دستاویز کے بجائے
ایک ٹھنڈی، بے جان لسانی ساخت کے طور پر کیا جاتا ہے اور واردات کے بجائے اگر محض
مفروضات کو اس مطالعے کا حوالہ بنایا جاتا ہے، تب بھی صورت حال اتنی ہی پریشان کن ثابت
ہوتی ہے۔ کلاسیکی تنقید کے اکثر نمونے غیر متعین مفاہیم کے پابند ہوتے ہوئے بھی، ادبی ہیئتوں
کے انسانی عنصر سے اس حد تک بیگانہ نہیں دکھائی دیتے۔ ان کی جڑیں ایک تو اپنے معاشرتی اور
تہذیبی سیاق سے خاصی گہری ہوتی ہیں، دوسرے یہ کہ ان میں خیال کی تمریت کا وہ رنگ ناپید ہے
جس سے ہماری آج کی فیشن ایبل تنقید داغدار دکھائی دیتی ہے۔ ادبیات اور اصول نقد پر اظہار
خیال کرتے ہوئے نیاز فتح پوری نے ایک معنی خیز سوال یہ اٹھایا تھا کہ کیا نقاد کے لیے کسی خاص
موضوع میں اختصاص کی حصولیابی ناگزیر ہے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ

۱۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیوں کہ نقاد کے لئے ہر موضوع میں
مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے۔

۲۔ البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیوں کہ فن نقد

اور تاریخ علم و ادب میں بہت اہم ربط پایا جاتا ہے۔

۳۔ فن نقد کے تین اغراض ہیں۔ تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہئے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں (یعنی ادب پاروں) کا بھی مطالعہ کرے۔ کیوں کہ بغیر اس کے کتاب زیر نقد کا درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

اس سلسلے میں آخری بات نیاز نے یہ کہی تھی کہ۔۔۔۔۔ "بہتر نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔"

ظاہر ہے کہ نہ تو زندگی متعین اصولوں اور اصطلاحوں کی قیدی ہوتی ہے، نہ ہی کوئی ادب پارہ گنبد بے در کی مثال ہوتا ہے کہ نقاد ہر منظر و مظہر سے منہ موڑ کر بس ایک چھوٹے سے دائرے میں اپنے احساس اور نظر کو سمیٹ لے۔ ہر ادب پارہ انسانی ہستی کے تماشوں کی طرف کھلنے والا ایک دریچہ ہوتا ہے، ایک واسطہ ہوتا ہے ان تماشوں میں مخفی کسی اسرار کو جاننے اور سمجھنے کا، ایک زاویہ ہوتا ہے دیکھے ہوئے کسی منظر کو پھر سے دیکھنے کا۔ ادب پارہ اپنے قاری کے لئے ایک دریافت، ایک انکشاف، ایک تجربہ اسی سطح پر بنتا ہے اور اگر تنقید ادراک کے اس نقطے تک رسائی میں رکاوٹیں ڈالتی ہے تو وہ تنقید نہیں کوئی اور شے ہے۔

عسکری نے تنقید کو کتابوں کے درمیان روح کی مہم کا نام دیا تھا۔ اور اپنے زمانے کی (نئی) تنقید کا احاطہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ نقادوں نے نظم پڑھنا اور اس سے لطف لینا چھوڑ دیا، یہ دیکھنے لگے کہ نظم پڑھی کس طرح جاتی ہے۔ نئی تنقید کی سب سے نئی بات یہی ہے کہ یہ ادب کی تنقید نہیں ہے بلکہ تنقید کی تنقید ہے۔ یعنی کہ "روح کی مہم" کا وہ عمل جو نقاد کے اندر ایک جوش، ایک سنسنی کی کیفیت پیدا کرتا ہے، اس کی حیرتوں کو جگاتا ہے اور اسے حواس کے نئے منطقوں کی سمت لے جاتا ہے، اگر یہ عمل علمی انہماک کے بوجھ میں دب کر رہ جائے تو اپنے نصب العین سے ہاتھ دھو بیٹھے گا۔ ادب کی روح تک رسائی کے لئے بقول عسکری یہ دروازہ لاتیں مار مار کر نہیں کھولا جا سکتا۔ مگر اپنے نظام احساس اور اقدار سے مناسبت نہ رکھنے والے علوم، نظریوں اور تصورات کی بے جا اطاعت کا سب سے بڑا نقصان یہی ہے کہ نقاد اس راہ پر لگ جاتا ہے جہاں ادب کے مطالعے کی ضرورت ختم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کا فرماں بردار نقاد کسی ادب پارے کو پڑھتے ہوئے بھی دراصل اپنے پسندیدہ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ اوڑھے ہوئے تصور کی گردان کرتا رہتا ہے۔ اور تنقید لکھتے وقت اس کے پیش نظر مقصد یہ ہوتا ہے کہ کن کن حیلوں اور بہانوں سے عام قاری کو اپنا غلام بنایا جائے تاکہ تنقید کے واسطے سے اور پھر تنقید پڑھنے والے کی ذہنی سپردگی

کے واسطے سے اپنے تصور کی تبلیغ و اشاعت کا سلسلہ جاری رہے۔

یہاں اچانک عسکری ؔ کی کہی ہوئی ایک اور بات یاد آگئی ...... یہ کہ تنقید دوسروں کو غلام بنائے رکھنے کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے۔ جدید نظم کی پوری تحریک اور انجمن اشاعت مفیدہ (انجمن پنجاب) کے ادبی منشور کی حقیقت کا کھلے ذہن کے ساتھ محاسبہ کیا جائے تو اس نکتے کو آسانی کے ساتھ سمجھا جا سکتا ہے اور تاریخ و تہذیب کے اس دور کی روشنی میں اس مسئلے کا جائزہ لیا جائے تو اس گمان کی صداقت کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے۔ عسکری نے یہ بات کہتے ہوئے کسی انگریز نقاد کا پرانا قول بھی نقل کیا تھا۔ "برطانوی سلطنت کے مستقبل کا دارومدار اس بات پر ہے کہ ہندوستانی لوگ انگریزی ادب کس طرح پڑھتے ہیں۔" اسی مضمون میں عسکری نے دو ایک اور بھی ایسی باتیں بہ ظاہر روا روی میں کہہ دی تھیں جن کے سیاق میں، ہم تنقید کی موجودہ صورت حال کی بابت کچھ سنجیدہ سوالوں سے دوچار ہوتے ہیں، ان کا تجزیہ کرنے کے بجائے سر دست میں صرف دو اقتباسات کے ساتھ یہ گفتگو ختم کرتا ہوں۔

> "ایک تو یہ کہ ..... اول تو ادب میں تنقید کی حیثیت کائی یا پھپھوندی کی سی ہے، بجائے خود اس کی کوئی ہستی نہیں، لیکن اگر یہ اپنی ثانوی جگہ پر قانع رہے تو ادب کے لئے مفید بھی ہو سکتی ہے بلکہ آپ چاہیں تو ضروری بھی کہہ لیجیے مگر تنقید ضروری یا فائدہ مند صرف اسی وقت تک ہو سکتی ہے جب تک خادمہ کے فرائض انجام دینے پر قانع رہے۔ تنقید کا حوصلہ اس سے آگے بڑھا اور تخلیقی ادب کا ستیاناس ہوا ..."

اور دوسرا اقتباس یوں ہے کہ

> "آج کل جمہوری دنیا میں ادب بھی بڑے فائدے کی چیز بن گیا ہے۔ بشرطیکہ آدمی نقاد ہو۔ ادب کے سرکی یہ جوئیں آج کل خوب موٹی ہوتی چلی جا رہی ہیں۔ چنانچہ فن کاروں کے لئے زر پرستی نے یہ بہت بڑی ترغیب پیدا کر دی ہے کہ وہ تخلیقی کام چھوڑ کر نقاد بن جائیں۔ رہا وہ ادب جو پیدا ہو چکا ہے تو اس سے نپٹنے کے لئے پیشہ ور نقاد موجود ہیں۔ وہ بڑے سے بڑے ادب کی ایسی تشریح کرتے ہیں کہ شکل پہچاننے میں نہیں آتی۔"

ان حالات میں ایک سوال جو بار بار سر اٹھاتا ہے یہ ہے کہ ایسی تنقید کا اصل خطاب کس سے ہے؟ اس کے مقاصد اور اس عہد کے تہذیبی اور تخلیقی مقاصد میں مناسبت کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں؟ کمزور معاشرے میں ادب جس حال کو جا پہنچا ہے اور خاص کر اردو زبان و ادب لکھا

ے جس مسئلے کی زد پر ہے، اس کے باعث نظریاتی تنقید پر کوئی ذمہ داری بھی عاید ہوتی ہے یا نہیں ان سوالوں پر مکمل کر بحث کئے بغیر ہم تنقید کے حوالے سے کسی معنی خیز نتیجے تک نہ تو پہنچ سکے ور نہ پہنچ سکیں گے۔ بس ہوگا یہ کہ تنقید کا المیہ ایک طرح کے Comic ماحول کی ساخت و پرداخت میں لگا رہے گا۔

شمیم حنفی

نیا ادبی منظر نامہ
(تبدیلی کی بنیادیں)

ملیالم کے ایک معاصر شاعر کا خیال ہے کہ ہمارے ادبی منظر نامے سے اس تجدد پرستی کا دور گزر چکا جس کی فکری اساس بہت غرور آمیز دعووں پر قائم تھی۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ "ہائی موڈرنزم" بنیادی طور پر ایک یورپی مظہر تھی اور ہمارے اپنے اجتماعی سیاق میں اس کی معنویت مشکوک ہو چلی تھی۔ جس طرح کے مسئلوں سے ہمارا ادبی، تخلیقی، تہذیبی، سیاسی معاشرہ دوچار ہے، ان کا ادراک اور اظہار، ہم مغربی تجدد کے وسیلوں سے اگر کرتے بھی ہیں تو بہت کچے، بے اثر اور بناوٹی انداز میں۔ تبدیلی کا عمل دنیا کے ہر علاقے میں ایک سا نہیں ہوتا۔ دنیا بدل رہی ہے تو ہم بھی بدل رہے ہیں، مگر اپنے طور پر سو، اپنی نجات کا راستہ بھی ہمیں اپنے طور پر ہی تلاش کرنا ہوگا۔ بے شک، دنیا بھر میں اس وقت Nativism کی ایک لہر آئی ہوئی ہے۔ لیکن ہماری Nativism مغرب تو دور رہا خود مشرق کے کسی ملک کا چربہ نہیں ہو سکتی۔ ہماری شناخت اور شخصی آزادی، اور پبلک لائف میں کرپشن اور فرقہ واریت اور ماحولیاتی بحران اور جنگ و جدال کے مسئلے اپنے حل کی طرح ایک الگ سطح پر تجزیے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ ہماری تخلیقیت ان مسئلوں کو اپنے خاص انداز میں تجربہ بناتی ہے اور ان تجربوں کی ترسیل کے لئے اپنے "دیسی" یا Native نسخوں کی تاثیر سے انکار نہیں کر سکتی۔ ہر قوم کے پاس اس کا اپنا Native vigour توانائی کا ایک اپنا مخزن ہوتا ہے جسے درآمد کئے ہوئے وسیلے ایک حد سے آگے راس نہیں آتے۔

نامور حنگھ نے اسی پس منظر میں "دوسری پرمپرا کی کھوج" کا سوال اٹھایا اور اس بات

ور دیا ہے کہ ہمارا سب سے بڑا سروکار اس وقت اپنے شعور کو decolonise کرنا ہے
رویں صدی، انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے مشرق نے رفتہ رفتہ مغرب کے آگے سپر
ڈال دی اور ہم اپنے آپ سے دور ہوتے گئے۔ ہم نے ماضی اور روایت کا جو تصور قبول کیا، عجیب
شا ہے کہ یہ تصور بھی ہمارا اپنا نہیں بلکہ مغربی مستشرقین کا بخشا ہوا ہے۔ اور تو اور "تھرڈ ورلڈ
پھر" کی اصطلاح بھی "فرسٹ ورلڈ" کی اجارہ داری کو برقرار رکھنے کی ایک بالواسطہ کوشش ہے
مانہ ہوتا تو بہت سے مغرب والے تیسری دنیا کے ادب کو Orientalism کا مترادف نہ
بچھ لیتے۔ مانا کہ ہماری پچھلی صدیوں کی تاریخ نرمل ورما کے لفظوں میں a journey
through Europe رہی ہے، پھر بھی سفر کرنے والے تو بہرحال، ہم رہے ہیں۔ یہ کیا
ہ مسافر کو اتنا بھی یاد نہ رہے کہ اس نے سفر شروع کہاں سے کیا تھا، اور اسے پہنچنا کہاں ہے؟
ب تک ہم اپنے ان دردمند آباد کاروں کے لسانی اور فکری اسالیب، ان کی اصطلاحوں اور
ارادوں کی حقیقت کا آزادانہ تجزیہ نہیں کرتے، ایک کلچرل اور تخلیقی "کولونیل ازم" کے جال
سے ہماری رہائی مشکل ہے۔

اختر احسن کی نئی کتاب Illumination on the path of
soloman میں بھی اس مسئلے سے بحث کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت، ساختیات اور پس
ساختیات کے مباحث سے گزرنے کے بعد، اس کتاب میں انہوں نے ایک باب
Literature Democracy and Tradition کے عنوان سے قائم کیا
ہے۔ یہاں اس کتاب کی تفصیلات میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ البتہ روایت، جمہوریت اور
ادب کے باب میں انہوں نے جن نتائج کی نشاندہی کی ہے، ہم اپنی گفتگو کے واسطے سے ان پر ایک
نظر ڈال سکتے ہیں

نامور سنگھ کی طرح اختر احسن بھی تیسری دنیا کے ادب Third world
literature کی اصطلاح کو مسترد کرتے ہیں۔ نامور سنگھ کا خیال تھا کہ یورپ اور امریکہ کے
نظریہ سازوں میں کامن ویلتھ لٹریچر، نیو لٹریچر ان انگلش اور پوسٹ کولونیل لٹریچر کی اصطلاح نے
جو رواج پایا تھا تو اس کی وجہیں صرف علمی اور تعبیری نہیں تھیں۔ وہ چاہتے تھے کہ تیسری دنیا
اپنی حدوں کو جان لے اور اپنی حیثیت کو اچھی طرح پہچان لے تاکہ پہلی دنیا سے کسی طرح کا ٹکراؤ
نہ ہو۔ اختر احسن نے اس باب میں مغرب کو خود اپنی بساط کو سمجھنے کا مشورہ دیا ہے اور اہل مشرق
پر یہ واضح کرنا چاہا ہے کہ اس کا شناس نامہ کیا ہو؟ اختر احسن تیسری دنیا کی روایت کو
greater eastern tradition کا نام دیتے ہیں اور یہ تجویز پیش کرتے ہیں کہ

"تھرڈ ورلڈ" کی اصطلاح بیک قلم موقوف کر دی جائے ۔ ان کے نزدیک ضرورت اس بات کی
ہے کہ مشرق اپنے اصلی چہرے کو پہچانے ۔ اپنے حافظے پر جمی ہوئی گرد صاف کرے کیوں کہ یہی
حافظہ اسے مستقبل کا راستہ دکھائے گا ۔ اختر احسن مشرق کو مغرب کی آئندہ ادبی شریعت سے تعر
کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مغرب نے انیسویں صدی کے خاتمے سے پہلے خدا کی موت کا ، پھر
بیسویں صدی کے وسط میں ادب کی موت کا اعلان کیا تھا ۔ اور اب یہ خبر گرم ہے کہ خود مغرب
موت کے دہانے پر ہے ۔ ان کی رائے میں مغرب سے مشرق کو ممیز کرنے والی ، بلکہ یہ کہنا چاہئے
کہ مغرب پر فوقیت دلانے والی سب سے بڑی حقیقت مشرق کے دامن میں بھری ہوئی کہانیوں کی
دولت ہے ۔ یہی کہانیاں انسانی تاریخ و تہذیب کا مطلوبہ مرقع ہیں ۔ مغرب کے تخیل کی بساط الٹ
چکی ہے جب کہ مشرق تخیل کے آفاقی گھرانے کی نئے سرے سے تعمیر کر رہا ہے ۔ فریڈرک جیمسن
نے تیسری دنیا کے ناول کو جو "قومی تمثیل" National allegory کا لقب دیا تھا ، اعجاز
احمد نے In theory ، classes ، Nation ، literature میں اس سے
اختلاف محض بے سبب نہیں کیا ہے

آگے بڑھنے سے پہلے یہ عرض کرتا چلوں کہ جس طرح Nativism پر بے تحاشہ
بھروسے اور ضرورت سے زیادہ اصرار کا نتیجہ ایک خطرناک قسم کی علاقائیت اور ذہنی حد بندی کو
راہ دے سکتا ہے ، اسی طرح مغرب بنام مشرق کے مقدمے میں اگر جذباتیت سے کام لیا جائے تو
اس سے ایک ہلاکت آفریں تہذیبی تعصب کی راہ بھی نکلتی ہے ۔ اور اس انتہاپسندی سے ایک ایسے
معیار کا ظہور بھی ہو سکتا ہے جس کی بنیاد ثقافتی علاحدگی پسندی اور منافرت پر ہو ۔ ہمیں تو اس
سلسلے میں اور بھی احتیاط کرنی ہوگی کہ ہم ابھی افریقی اور لاطینی امریکی ادیبوں سے ہی نہیں ، شاید
اپنی ہی علاقائی زبانوں میں لکھنے والوں سے بھی پیچھے ہیں ۔ خیر ، یہ تو ایک علاحدہ موضوع ہے ۔ البتہ
غور طلب نکتہ یہ ہے کہ بیان اور اظہار کے طریقے الگ سے درآمد نہیں کئے جا سکتے ۔ ہر صنف ، ہر
روایت ، ہر اسلوب کے پیچھے روحانی اضطراب اور ایک پوری ثقافت کا جال بچھا ہوتا ہے ۔ اس
اضطراب کو کھو کر ہم اپنی پہچان سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں اور اس جال سے نکلنے کے بعد ہو سکتا
ہے کہ ہم آپ اپنا پتہ بھی بھلا بیٹھیں ۔

لیکن ایک اور مسئلہ جس کی سنگینی کا احساس نہ کرنا اپنے ہاتھوں اپنی بربادی کو دعوت
دینا ہے ۔ وہ مسئلہ یہ ہے کہ اپنی اصلیت اور اپنے نام و نشان کو باقی رکھنے کے لیے مشرق کی
انفرادیت کے نام سے اس ذہنی اور جذباتی آسیب سے بچاؤ کی ضرورت بھی ہے جو مغرب ،
بالخصوص امریکہ کے علمائے ادب کا فرستادہ ہے ۔ استعمار اور آبادکاری کے زمانے بہ ظاہر لد گئے ۔

پھر بھی کسی نہ کسی شکل میں وہ سلسلہ موجود ہے: کولونائزیشن کا عمل ہمارے شعور میں نہ صرف یہ کہ جگہ بنا چکا ہے، ہمارے تحت الشعور کی دنیا بھی اس کے سائے سے محفوظ نہیں ہے۔ ہمارے کولونیل آقاؤں کے علمی، لسانی، فکری عملیات، ہم چاہیں نہ چاہیں، ہماری دست گیری کے لئے حاضر رہتے ہیں۔ کبھی زبان اور اصطلاح کی شکل میں، کبھی رویوں اور خیالوں کے طور پر۔ افریقہ، ایشیا اور لاطینی امریکہ کے ادب اس خطرے کو شاید ہم سے زیادہ سمجھ چکے ہیں۔ جبھی تو اپنے دیسی پن اور اپنی پسماندگی پر نادم ہوئے بغیر، یورپی اور امریکی معیاروں کی یورش سے وہ خود کو محفوظ کئے ہوئے ہیں۔ ان کا رویہ ایک مستقل مزاحمت کا ہے اور شاید ہماری آدی باسی ثقافت سے امریکیوں کی دلچسپی اور ہماری قدامت پسندی سے ان تہذد پرستوں کے والہانہ شغف کا مطلب وہ اچھی طرح سمجھ لیتے ہیں۔ یہ کیسی دردمندی اور غم گساری ہے جو انسانی الم کو ایک شے کے طور پر دیکھتی ہے اور بازار بھاؤ کے حساب سے اس کی حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ زبان اور لسانی ساخت یا ہئیت کی بنیاد پر استوار ہونے والے تصورات کی علمی قدر و قیمت اپنی جگہ پر، یہ بھی صحیح ہے کہ کوئی ادب پارہ چاہے جتنے بڑے "انقلابی" فن پر مبنی ہو، بہرحال زبان کا پابند ہوتا ہے لیکن زبان ایک ثقافتی مظہر کی حیثیت سے ایک طبعی، علاقائی اور مادی جہت بھی رکھتی ہے۔ صدیوں پرانی روایات اور تہذیبوں کا بندھن اسے بہت بھٹکنے کی اجازت نہیں دیتا۔ ہر ادب کی تاریخ کا تسلسل اور اس کا ماحول اس کی اصلیت کے واسطے سے اپنے معنی کی دریافت کرتا ہے۔ گنیش دیوی نے، اسی لیے ہر اصول، تھیوری اور ذہنی ترجیح پر تاریخ کو مقدم قرار دیا ہے۔ ہندوستانی ادبیات سے وابستہ تنقیدی رویوں میں تبدیلی اور تسلسل کا جائزہ لیتے ہوئے انہوں نے ایک معنی خیز مسئلہ اٹھایا تھا ---- یہ کہ ہمیں اصول سازی کا اتنا شوق کیوں ہے؟ دوسرے یہ کہ تجدد کی لہر کے ساتھ ہمارے یہاں ایک طرح کی Pseudo theorizing کا چکر ختم ہونے میں کیوں نہیں آتا؟ ہمارے ادب کا ایک حصہ اور شاید نمائندہ حصہ وہ ہے جس کے سیاق میں ان اصولوں کی معنویت مشکوک ہو جاتی ہے۔ ہماری روایت سے ان کا رشتہ مصنوعی اور زبردستی کا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ ایک اور نقطے پہ ٹھہرنے اور سوچ بچار سے کام لینے کی ضرورت بھی ہے۔ یہ کہ مابعد جدیدیت یا پوسٹ ماڈرنزم کا علم اٹھاتے وقت ہماری سمجھ میں یہ بات کیوں نہیں آتی کہ موڈرنزم اور آواں گارد کو ہمارے تخلیقی معاشرے اور جمالیاتی وجدان میں جڑ پکڑنے کا موقع اچھی طرح نہیں ملا تھا۔ ایسا کیوں ہوا کہ ہمارے یہاں آواں گارد میلانات میں سے بس کچھ کو پنپنے کی آزادی ملی؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ آواں گارد کے دوسرے بہت سے بنیادی عناصر اصول سازوں کی ادعائیت اور ان کے جھوٹے پندار کی بھینٹ چڑھ گئے؟ ایک چھوٹی سی کتاب "تنقید؟

کشاکش " (باقر مہدی) میں یہ سوال کھل کر سامنے آیا تھا، مگر وہ ہمارے تنقیدی ڈسکورس کا حوالہ نہیں بن سکی ۔ شخصی، انفرادی تجربے کے شور نے ایک ایسا گروہی اور اجتماعی ماحول بنا دیا تھا کہ بھائی اور یکجہ داری کی باتیں رواج پا ہی نہیں سکیں ۔ نئے اور پرانے، ترقی پسند اور غیر ترقی پسند، سب کو غرض صرف اس سے تھی کہ کس اصول کی ضرب کہاں پڑتی ہے، اپنی اپنی مصلحتوں کا تقاضہ کیا ہے ؟

بالا چندر نماڑے نے ہندوستانی ادب کی مخصوص صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے ایک معنی خیز بات یہ کہی تھی کہ اپنی اصلیت کی تفہیم ہی دراصل اینٹی کولونیل اور نیشنل کلچر کی تلاش کا عمل ہے ۔ اس کے علاوہ یہ ایک رد عمل بھی ہے بے جڑ اور بے چہرہ شہری طبقے کی بوگس بین الاقوامیت کے خلاف ۔ ہماری نظر میں تاریخ کا وہی دھارا کیوں ٹھہرتا ہے جو Recorded ہے اور ہماری زندہ روایت کا ساتھ دینے سے قاصر ۔ ہمارا شعور جس تاریخ سے اپنی غذا حاصل کرنا چاہتا ہے وہ یک جہتی ہے، سواد سوری ہے ۔ ماضی میں اپنے مستقبل کی تلاش اور مستقبل کو ماضی کے سانچے میں ڈھالنے کی جستجو ہمیں جتنے خطرناک راستوں پر لے جا سکتی ہے اس کا تماشہ ہم ہندوستان اور پاکستان، دونوں ملکوں کی احیاء پرست جماعتوں کے منشور میں دیکھ سکتے ہیں ۔ گم شدہ قدروں کی بازیافت یا کھوئے ہوؤں کی جستجو کا وہ مفہوم جو ہمارے یہاں جدیدیت کی انتہا پسندی کے دور میں لسانی تشکیلات کے نام سے افتخار جالب نے اور اپولونیر کے حوالے سے اپنے ایک اداریے میں مغنی تبسم نے مقرر کیا تھا، ظاہر ہے کہ درست نہیں تھا اور ہمارے ترقی پسند ادیبوں نے تو شاید قسم کھا رکھی تھی کہ ماضی کے احساس، مراجعت، فطرت سے رشتے کی تجدید کا مطلب وہی نکالیں گے جو ان کے ذہن میں پہلے سے موجود ہے اور انسانی رویوں میں رونما ہونے والے تغیر کے باوجود، ان کے نزدیک، ہمیشہ کے لئے مقرر ہو چکا ہے ۔ لیکن اس کا مطلب وہ بھی نہیں تھا جو ادب کے نام پر سیاست کا کاروبار کرنے والی جماعتیں یا آرٹ، کلچر اور ادب، غرض کہ مہذب زندگی کے تمام مظاہر کو اپنی ضرورت کے تحت ایک خام مواد کے طور پر استعمال کرنے والے ادارے نکالتے ہیں ۔ ہمارا معاشرہ اور ہماری ثقافت دونوں اپنے ہی بوجھ سے بھی نڈھال ہیں عالمی اور بین الاقوامی تناظر رکھنے والے مسئلے الگ ہیں ۔ جو بات یہاں یاد رکھنے کی تھی، ایک تو یہ تھی کہ ترقی پسندی کی طرح جدیدیت بھی صرف عالمی رویہ اور مظہر نہیں ہے ۔ ہر کلچر کی ایک اپنی ترقی پسندی اور اپنی جدیدیت بھی ہوتی ہے ۔ ان سے مربوط تصورات کا ایک مکانی پس منظر بھی تھا محض وقت کے احساس یا زماں کے سیاق میں اس پوری حقیقت کا گرفت میں آنا مشکل تھا ۔ تاریخی زماں کے حصار میں گھری ہوئی بصیرتیں جن کا اظہار حالی اور آزاد نے انیسویں صدی کے آخری

حصے میں کیا تھا، انہیں بھی حالی اور آزاد نے اپنے مقامی، ارضی، طبیعی اور جغرافیائی حوالوں سے ٹوٹ کر الگ نہیں ہونے دیا۔ آزاد نے تو زبان اور فنی شعور کی مادی، طبیعی اور ثقافتی بنیادوں پر خاص تفصیل کے ساتھ گفتگو کی ہے۔

اصل میں جس قدر نقصان وہ آنکھیں بند کر کے مغربی جمالیات کے پیچھے بھاگنا ہے، اس سے کم نقصان وہ قومی شعور پر سنسکرت، عربی اور فارسی شعریات کو مرکز کائنات سمجھ لینا نہیں ہے۔ ایک روایت تلسی داس کی تھی تو کبیر نے بھی ایک روایت کا راستہ ہموار کیا تھا۔ اسی طرح قدیم سنسکرت شعریات اور عربی و فارسی شعریات سے قطع نظر ایک اور روایت ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے ادب کی بھی رہی ہے جس کا سروکار شعریات کے اصولوں سے زیادہ شعر و ادب کی تخلیق سے رہا۔ اس رویے نے زندگی کی طرح ادب میں بھی اشرافیت، اختصاص اور ملکیت کی نفی کی اور تخلیقی سرگرمی کو علمی سرگرمی کے نمائش پسندانہ میلان سے بچائے رکھا۔ آپ اپنی ادبی روایت کی توسیع اور تجزیہ ابن رشیق، قدامہ، نظامی عروضی سمرقندی اور بھرت منی اور ابھینو گپت کے تصورات کی روشنی میں کریں یا مغرب سے ماخوذ معیاروں کے مطابق۔ نتیجہ دونوں صورتوں میں ناکامی ہوگا۔ ادبی تصورات چاہے جتنے منظم ہوں اگر ان کے سیاق اور ادب کی تخلیق کرنے والوں کے ذہنی، ثقافتی اور جذباتی سیاق میں مطابقت پیدا نہیں ہوتی، اس کے معنی پوری طرح کھلتے نہیں۔ جس طرح Indology کے نام پر مستشرقین آثار قدامت میں الجھے رہتے ہیں اور ہمارے قریب تر ماضی یا پچھلے پانچ چھ سو برس کی روایت کو نظر انداز کر دیتے ہیں، اسی طرح مشرقی معیاروں کے بہانے ماضی کے بس ایک نقطے پر آکر ٹھہر جانا، یا اپنے تجربوں کا مفہوم بدیسی تصورات کے واسطے سے ڈھونڈنا بہت کارآمد نہیں ہو سکتا۔ زندہ تجربوں سے لاتعلق ہونے کے بعد ادب کی تعبیری اور تشریحی سرگرمی اپنی معنویت کھو بیٹھتی ہے اور صرف ہیئت و ترکیب کے جھمیلوں میں الجھ کر رہ جاتی ہے۔

دوسری طرف ادب کے معاشرتی اور تہذیبی سیاق میں تخلیقی سرگرمی کی جہت اور قدر و قیمت کا تعین یا اس کے مضمرات پر غور و خوض کرتے وقت یہ اندیشہ لاحق ہوتا ہے کہ کہیں یہ سارا عمل سہل پسندی کی نذر نہ ہو جائے۔ میزان قدر کا بہت محدود ہونا یا بہت وسیع ہونا یکساں طور پر پریشان کن ہو سکتا ہے۔ لیکن اس سب سے زیادہ خطرناک صورت حال یہ ہے کہ آج کے اجتماعی ماحول میں جس کلچر کو فروغ مل رہا ہے اس کے پاس ادب اور آرٹ کی پرکھ کے اعلا معیار نہیں ہیں۔ اوکتاویو پاز نے اس معاشرے پر یہ الزام عاید کیا تھا کہ اس کے ساری تگ و دو کسی شے یا مظہر کی حیثیت کے تعین اور قدر شناسی کی جگہ اس کا مول لگانے تک محدود ہے۔ کھلے بازار

اور اصرافی معاشرے کے اپنے مسئلے ہیں یہ سمجھنا کہ ادب اور آرٹ سے ان مسئلوں کا کوئی تعلق نہیں ادب کی معنویت اور قدر و قیمت ہی نہیں ادب کی بقا کے مسئلے سے بھی ایک مہلک بے اعتنائی کے مترادف ہے ۔ ہم اپنے تناظر کو محدود کر کے ادب کی تخلیق اور تعبیر کے لئے بھی دشواریاں پیدا کریں گے ۔ ہمارے علاقائی ادب کے ایک معروف نمائندے نے (اپّا پنیکر) تو ایک متبادل جمالیات کی تلاش پر زور دیا تھا اور easthetics ۔ Eco کے واسطے سے آج کے ادبی تناظر کو وسیع کرنے یا اسے ایک نئی جہت سے جوڑنے کی بات کی تھی ۔ ظاہر ہے کہ موجودہ ادبی منظر نامے کی درستگی کا کوئی ایک طریقہ اور اس کے مسئلوں کے حل کا کوئی ایک نسخہ نہیں ہو سکتا ۔ اس پر اصرار کا نتیجہ ہم دیکھ چکے ہیں ۔ اب پھر سے اسی غلطی کو دوہرانے کا کوئی جواز نہیں ۔ مجھے تو اس میں بھی شک ہے کہ ہم ٹکنولوجیکل اور کنزیومر (Consumer) معاشرے میں آج ادب یا آرٹ کو ایک antidote سمجھنے اور اسے اس سطح پر برتنے کے اہل بھی ہیں یا نہیں ۔ البتہ ، اس سمت میں ہم کچھ کوشش ضرور کر سکتے ہیں اور اس کا طریقہ یہی سمجھ میں آتا ہے کہ ہم ایک زندہ انسانی سروکار کے ساتھ ادب اور معاشرے کے باہمی رشتوں کا تعین پھر سے کریں ۔ ادب کے حال کو اس کے امکان سے ، آج کو آئندہ سے جوڑنے کا بیڑا اٹھائیں ۔ ادب اور ادبی تفہیم و تجزیے کی بابت اپنے رویوں کا محاسبہ کریں ۔ ادب ہمارا تجربہ ہی نہیں جو گرد و پیش کی دنیا کے ادراک کا ذریعہ بنے ۔ ادب ہمارا حافظہ بھی ہے جو دھیان کی ان لہروں تک ہمیں دوبارہ لے جاتا ہے جو اوجھل ہو چکی ہیں اور جنھیں ہمارا زمانہ بھلائے بیٹھا ہے ۔ اس فراموش کاری کا مطلب اپنے آپ کو بھول جانا بھی ہے ۔ ہمارے ملک میں جو بازاری اور سیاسی کلچر پیدا ہو رہا ہے اس سے کسی بہتری کی امید موہوم ہوگی ۔ ہمارے سیاست داں اور ساہو کار ادب پڑھیں گے نہیں اور بہ قول شخصے انسان کو کھاد سمجھتے رہیں گے ۔ اب اگر ادیب بھی اپنی ذمہ داریوں سے نچنت ہو کر بیٹھ گیا تو سوائے اس کے اور کونسا امکان باقی رہ جاتا ہے کہ ہمارا معاشرہ انتشار اولیں کے دور کی طرف لوٹ جائے ۔ اس لیے ، ادب کے تحفظ اور اپنے تحفظ کی خاطر کم سے کم ہمیں اتنا تو کرنا ہی چاہئے کہ ادب اور ادب کی تنقید و تجزیے میں کچھ تال میل پیدا کریں ۔ یہ ربط جہاں ٹوٹ گیا ہے اس کی فکر کریں اور کھوئی ہوئی کڑیوں کو تلاش کریں ۔ گنیش دیوی کے خیال میں تو موجودہ ابتری کا واحد علاج یہ ہے کہ کولونیل عہد سے پہلے کی روایت کا سرا ہم پھر سے ڈھونڈ نکالیں ، اپنی کھوئی ہوئی پہچان کے واسطے سے ۔ بہ ظاہر یہ نسخہ سہل دکھائی دیتا ہے ، مگر اپنے آپ تک رسائی ہمیشہ سے ایک امر محال رہی ہے کیوں کہ ہمیں یہ سوال بھی سر اٹھاتا ہے کہ ہمارے ذہن میں " اپنا آپ " کیا ہے ؟ اس کی معنویت کیا ہے ؟ باہر کی دنیا سے اس کا رشتہ کیا ہے ؟ اس کی تخلیقی جہات کیا ہیں ؟ اور

وہ کیسی اور کتنی ذمہ داریوں کا بوجھ اٹھانے کا متحمل ہو سکتا ہے؟ مجھے یہ سوال پریشان کرتے ہیں
اور ان سوالوں کا کوئی جواب مجھے اصول سازی کے مکتبی اور عالمانہ مشغلے میں ملتا نظر نہیں آتا۔
ایک ایسا معاشرہ جو بیک وقت بہت سے دیوتاؤں کی پرستش کا عادی رہا ہے۔ اس وقت اسے
ضرورت ہے ایک آئینے کی جس میں وہ اپنے آپ کو بھی دیکھ سکے اور اپنی دنیا کو بھی۔

اخترالایمان

"..... اس آباد خرابے میں"

بارھواں باب

شادی کے دو تین مہینے بعد سلطانہ جب دلّی سے بمبئی آئیں اس وقت میں مدھوسودن کے پاس دادر میں ٹھہرا ہوا تھا۔ ۲ مئی ۴۷ء کو ہمارا نکاح ہوا تھا۔ جمیل الدین عالی نے یہ شرارت کی کہ نکاح میں شہدے لے آیا جنھوں نے نکاح کی رسم ختم ہوتے ہی اپنے فن کا مظاہرہ شروع کر دیا۔ اس شادی میں میرے والد اور چچا بھی شریک تھے۔ شہدوں کی حرکتوں سے وہ بہت مکدّر ہوئے۔ خیر، فوراً نکاح کے بعد ہی یہ طے ہوا رخصتی کی رسم کسی بہتر وقت پر ملتوی کر دی جائے۔ بہتر وقت جس کے انتظار میں انسان جیتا مرتا رہتا ہے مگر یہ اکثر اوقات یا خواب بنا رہتا ہے یا اگر یوں نکل جاتا ہے پتہ ہی نہیں چلتا کب آیا کب نکلا۔ ہوا یوں کہ میں نکاح کے بعد واپس پونا پہنچا تو شالیمار پکچرس کی حالت دگرگوں تھی۔ سوچا یہ تھا واپس پونا پہنچ کر رخصتی کی تاریخ اور دن آرام سے طے کروں گا مگر وہ آرام کا لمحہ آتے آتے کنّی کاٹ کر نکل گیا اور میں دُبدا میں پڑ گیا کہ کیا کروں، کہاں جاؤں؟

میری پہلی فلم "غلامی" تھی۔ اس میں ایک ایکٹر ڈیوڈ تھا۔ وہ میرا یکّا دوست بن گیا تھا۔ دوسری فلم "پرتھوی راج سنجوگتا" نجم نقوی نے ڈائریکٹ کی تھی۔ وہ بھی بمبئی چلے گئے تھے۔ ڈیوڈ اور نجم نقوی دونوں نے وعدہ کیا تھا وہ مجھے بمبئی بُلوا لیں گے مگر کب؟ یہ طے نہیں ہوا تھا۔ میں ان کے بُلاوے کا انتظار ہی کر رہا تھا کہ شالیمار کا زوال شروع ہو گیا اور ملک کا بٹوارہ بھی ہو گیا۔ دلی سے سلطانہ کی بڑی بہن امجدی بیگم نے اطلاع دی گھر کے سب لوگ لاہور جا رہے ہیں۔ تقسیم ملک کے فوراً بعد دلّی اس دور سے گزر رہا تھا جو اس نے ۱۸۵۷ء میں دیکھا تھا۔ جسے ہندوستان کی تاریخ میں غدر کا نام دیا گیا ہے۔ امجدی بیگم نے لکھا ان کا گھر لُٹ گیا۔ بلوائی آئے اور گھر کا سارا سامان لاریوں میں لاد کر لے گئے۔ گھر کے لوگ ننگے پاؤں ننگے سر گھر چھوڑ کر بھاگے۔ ایک دوپٹہ کو پھاڑ کر اس کے دو حصّے کئے اور کسی طرح سر چھپایا اور پہاڑ گنج کے پولیس اسٹیشن میں

جا کر پناہ لی۔ یہ لوگ بیرسٹر آصف علی کے قریب ترین رشتہ داروں میں تھے۔ سلطانہ کی والدہ آصف علی کی چچی تھیں۔
آصف علی ان دنوں امریکہ کے سفیر تھے اور دلّی آئے ہوئے تھے۔ کسی طرح ان سے رابطہ قائم کیا گیا اور یہ سب فوج کی نگرانی میں پولیس اسٹیشن سے مولانا آزاد کے یہاں چلے گئے۔ وہاں سے لاہور جانے کا ارادہ کر رہے تھے اس لئے کہ بڑے بھائی محامد علی لاہور چلے گئے تھے۔ امجدی بیگم، اے۔ بھوشن سے شادی کرنا چاہتی تھیں اس لئے ہندوستان چھوڑ کر نہیں جانا چاہتی تھیں۔ وہی صورت حال سلطانہ کو درپیش تھی۔ ان کا بھی نکاح ہو چکا تھا۔ لاہور چلی گئیں تو پھر خدا جانے کیا صورت پیش آجائے۔ میں اسی الجھن میں تھا کہ اب کیا کروں کہ نجم نقوی اور ڈاڈوڈ دونوں کا پیغام ملا فوراً بمبئی آجاؤں اور میں چلا گیا۔ گھر کا سامان راج کمار بیدی کی نگرانی میں چھوڑا جو ان دنوں میرے پاس ٹھہرے ہوئے تھے۔ بمبئی آکر مدھوسودن کے پاس ٹھہرا اور امجدی بیگم کو لکھ دیا سلطانہ کو میرے پاس بھیج دیں۔ مدھوسودن اپنے بڑے بھائی کے پاس رہتے تھے۔ یہ دو کمروں کا مکان تھا۔ میں باورچی خانے کے فرش پر سوتا تھا۔ کہاوت ہے چمگادڑ کے مہمانوں کو بھی الٹا ہی لٹکنا پڑتا ہے۔ سلطانہ آئیں تو وہیں باورچی خانے کے فرش پر سونا پڑا۔ بمبئی آکر پربھات داس گپتا اور گریٹ انڈیا پکچرس کی فلمیں لکھنے کو ملیں۔ گریٹ انڈیا کی فلم کا نام "پرائی آگ" تھا جسے نجم نقوی ڈائریکٹ کر رہے تھے۔

نجم نقوی باندرہ میں رہتے تھے۔ ۲۲، ٹرنر روڈ، پر۔ باندرہ اس وقت بمبئی کے مضافات میں شمار ہوتا تھا۔ کہانی پر نشست کے سلسلے میں مجھے ہر روز نجم نقوی کے یہاں باندرہ آنا پڑتا تھا۔ نجم نقوی کے برابر کے مکان میں شیرازی نام کے ایک صاحب رہتے تھے۔ ایک روز معلوم ہوا نقل مکان کر کے وہ کراچی جا رہے ہیں۔ میں نے نجم نقوی کے ذریعے ان سے بات کی اور وہ فلیٹ مجھے مل گیا۔ چار ہزار روپے میں معاملہ طے ہوا۔ تین ہزار میرے پاس تھے۔ ایک ہزار نجم سے لیا اور میں اس مکان میں باندرہ منتقل ہو گیا۔
سلطانہ دلّی سے آتو گئیں تھیں مگر ہر وقت پراگندہ خاطر رہتی تھیں۔ ایک طرف والدین سے اچانک الگ ہونے کا غم، دوسری طرف دلّی کے اندوہناک واقعات جن سے گزر کر وہ آئی تھیں۔ یہ جس فوجی گاڑی میں مولانا آزاد کے یہاں گئی تھیں اس کی ساری تفصیل ان کے ذہن پر مرتسم تھی۔ سڑکوں پر پڑی ہوئی لاشیں جن پر سے فوجی گاڑیاں گزر کر جا رہی تھیں، ان کے بوجھ سے مُردوں کی ہڈیاں ٹوٹنے کی آواز، ان بلوائیوں کے چہرے جنہوں نے ان کا گھر لوٹا تھا۔ انھیں سکھوں کو دیکھ کر ڈر لگتا تھا اور اندر گھر میں چلی جاتی تھیں۔

اس لئے کہ جنھوں نے انھیں لوٹا تھا وہ سکھ تھے۔ ان کے دل سے ڈر نکالنے کے لئے میں سکھ دوستوں کو پکڑ پکڑ کر لاتا تھا۔ ایک کپڑا بیچنے والے سردار جی تھے۔ کافی عمر رسیدہ تھے۔ وہ بھی فساد کی مصیبتیں جھیل کر بمبئی آئے تھے۔ انھیں میں نے سارا واقعہ سنایا۔ وہ اکثر آکر بیٹھ جاتے تھے اور سلطانہ سے "پتری پتری" کہہ کے اِدھر اُدھر کی باتیں کرتے رہتے تھے۔

گھر میں ابھی تک بے سروسامانی کا عالم تھا۔ سامان ابھی تک پونا میں تھا۔ نوکر کو بھیج دیا تھا سامان لانے کے لئے پر وہ ابھی آیا نہیں تھا۔ اس دوران ہم کبھی باہر کھانا کھا لیتے تھے کبھی میں، انجم کے اصرار پر، سلطانہ کو اُن کے یہاں بھیج دیتا تھا مگر اُنھیں وہاں جانا پسند نہیں تھا۔ جب جاتی تھیں انجم کی والدہ پوچھتی تھیں "تمہارا سامان کب آئے گا؟" خدا خدا کر کے ملازم سامان لے کر آگیا اور ہماری ازدواجی زندگی شروع ہوگئی۔

میں ٹرنر روڈ پر منتقل ہوگیا تو میراجی ملنے آئے۔ پونا سے آنے کے بعد سے اب تک ان کے پاس رہنے کا کوئی مستقل ٹھکانہ نہیں تھا۔ کبھی دادر میں موہن سہگل کے یہاں سو جاتے تھے، کبھی ریڈیو اسٹیشن کی دفتر کی میز پر، کبھی کہیں اور۔ پونا چھوڑنے سے پہلے میری ملاقات ساقی نام کے ایک اخبار نویس سے ہوئی تھی۔ میں بمبئی آیا تو وہ ملے اور بتایا وہ لاہور جا رہے ہیں۔ کالے گھوڑے پر اُن کے پاس ایک کمرہ تھا۔ اس کی چابی وہ مجھے دے گئے۔ مدھوسودن ابھی اپنے بھائی ہا کے پاس تھے۔ میں نے اس کمرے کی چابی مدھوسودن کو دے دی اور ان کے ساتھ میراجی کو منتقل کر دیا۔ کثرتِ شراب نوشی سے میراجی کی آنتوں میں زخم ہو گئے تھے جس کے لئے وہ ہومیوپیتھی دوائیں استعمال کرتے رہتے تھے۔ مدھوسودن کبھی ملنے آتے تھے تو بتاتے تھے میراجی کے ساتھ ان کی خاصی کھینچ تان رہتی ہے۔ میراجی کو نہانے کی عادت نہیں تھی، مدھوسودن باقاعدہ نہاتے تھے۔ اس کے علاوہ اور بہت سی عادتیں تھیں میراجی کی جنھیں مدھوسودن ناپسند کرتے تھے۔ مدھوسودن تو کبھی کبھی آتے تھے مگر اتوار کے دن میراجی باقاعدہ آتے تھے اور شام تک رہتے تھے۔ اس کے علاوہ اور کئی دوست تھے جو میرے یہاں آتے رہتے تھے جیسے راجہ مہدی علی، ساحر لدھیانوی اور ایک دو جن کے نام اس وقت ذہن میں نہیں آرہے۔ مہدی علی کو کھانے کا بہت شوق تھا۔ آخر زمانہ میں ان کے جسم میں خون کے بجائے پانی بھر گیا تھا۔ اسی میں ان کا انتقال ہوا۔ بہت دلچسپ آدمی تھے۔ ہر وقت کوئی نہ کوئی ایسی بات کرتے رہتے تھے کہ ہنسی آئے۔ انھیں مجسّم ظرافت کہنا چاہئے۔ یہ صفت میراجی میں بھی تھی مگر ہنسی کی بات کرتے وقت چہرا ان کا بالکل سنجیدہ رہتا تھا۔ یہ خوبی ساحر لدھیانوی میں بھی تھی مگر اس کے جملوں میں مزاح کے ساتھ طنز کا یہ

زیادہ ہوتا تھا۔

فلموں کے لئے گانے لکھنے سے پہلے ساحر لدھیانوی نے منظر نامے اور مکالمے لکھنے کی کوشش کی تھی۔ ایک بار میرے پاس ایک کہانی کا خاکہ لے کر آئے۔ کہا پروڈیوسر شیخ مختار کی کہانی ہے۔ مجھ سے لکھوانا چاہتے ہیں، بتاؤ اس کا منظر نامہ کیسے بنے گا۔ جلدی جلدی میں جو اس کی شکل بن سکتی تھی میں نے بنانے کی کوشش کی مگر اس میدان میں ان سے گاڑی چلی نہیں۔ اسی دوران کسی نے گانا لکھنے کی فرمائش کر دی اور وہ اس طرف رجوع ہو گئے۔ ایک بار وہ اور میں دونوں کاروار اسٹوڈیو میں تھے۔ آردرا نام کا ایک پروڈیوسر تھا جو صادق بابو سے اپنی فلم ڈائریکٹ کرانا چاہتا تھا۔ صادق بابو اس زمانے کے ایک مشہور ڈائریکٹر تھے۔ آردرا کھڑا تھا صادق بابو کرسی پر بیٹھے تھے۔ اردرا نے زمین پر بیٹھ کر صادق کے پاؤں کا انگوٹھا پکڑ لیا اور کہنے لگا بابو جب تک میرا کام نہیں کریں گے میں یہ انگوٹھا نہیں چھوڑوں گا۔ وہ بات تو ہنسی میں ٹل گئی پر جب اسٹوڈیو سے نکلنے لگے تو میں نے ساحر سے کہا دیکھو کامیابی کا گر یہی ہے کسی کا انگوٹھا پکڑ لو۔ چند روز بعد ساحر مجھے ملا تو ہنس کر کہنے لگا میں نے برمن کا انگوٹھا پکڑ لیا۔ برمن اس زمانے کے بڑے میوزک ڈائریکٹر تھے۔ ساحر نے ان کی کئی فلمیں لکھیں جو بہت کامیاب ہوئیں۔

میرے اور سلطانہ کے ٹرنر روڈ پر آنے کے کچھ دن بعد سلطانہ کی بڑی بہن بھی آگئیں اور ان کے پیچھے پیچھے اے۔ بھوشن بھی آگئے۔ ان سے میری پہلی ملاقات دلی میں سلطانہ کے مکان پر ہوئی تھی۔ وہ ٹھیک کیا کرتے تھے مجھے اس کی تفصیل نہیں معلوم تھی۔ صرف اتنا سنا تھا وہ اسٹیج پر ناچتے ہیں۔ اودے شنکر کے ٹروپ میں کام کرتے ہیں اور زیادہ تر الموڑے میں رہتے ہیں۔ وہ امجدی بیگم سے شادی کرنا چاہتے تھے۔ جب دونوں میرے پاس آگئے تو میں نے کہا رجسٹرار کے یہاں جا کر شادی کر لو۔ انھوں نے رجسٹرار کے یہاں درخواست دے دی اور پندرہ دن بعد شادی ہو گئی۔ اے۔ بھوشن ناشتہ کر کے صبح ہی نکل جاتے تھے اور شام کو گھر آتے تھے۔ کچھ دن بعد امجدی بیگم نے بھی ایک لڑکیوں کے اسکول میں ملازمت کر لی۔ وہ بھی صبح ہی چلی جاتی تھیں اور زندگی کا یہ ڈھرہ کچھ دن اسی طرح چلتا رہا۔

اس مکان میں آنے کے بعد آس پاس کے لوگوں میں سب سے پہلے جس سے ملاقات ہوئی وہ ایوب سرور تھے۔ وہ باندرہ میں میرے گھر کے قریب ہی رہتے تھے اور مجھ سے واقف بھی تھے۔ میں چاہتا بھی تھا آس پاس کے لوگوں میں کسی سے ملنا جلنا ہو تو سلطانہ کہیں جا سکیں۔ ایوب سرور بڑے دل افروز سے آدمی تھے۔ انھیں

کہانیاں لکھنے کا شوق تھا۔ ہم ان کے گھر گئے۔ وہ پشاور کے رہنے والے تھے۔ بڑا بھرا پُرا کنبہ تھا۔ ان کے والد، والدہ، چھ بہنیں، چھ بھائی۔ سب سے ملاقات ہوئی۔ گھر کے لوگوں میں تھوڑا بہت ادب کا ذوق بھی تھا۔ ہم اکثر وہاں آنے جانے لگے اور سب سے، بڑے گھریلو سے مراسم ہو گئے۔ سب سے بڑی بہن آپا کہلاتی تھیں۔ ان کے بعد تاج تھیں پھر اختر، سعیدہ، فریدہ اور فوزیہ۔ بھائیوں میں بڑے نور محمد تھے پھر ایوب سرور یوسف خان، ناصر خان، احسن اور اسلم۔ اب آپا، ایوب سرور اور ناصر خان اس دنیا میں نہیں ہیں، اللہ کو پیارے ہو گئے۔ ناصر خان اور یوسف خان دونوں فلموں سے متعلق ہو گئے تھے۔ یوسف خان، دلیپ کمار کے نام سے جانے گئے اور اپنے وقت کے بے انتہا مقبول اور چوٹی کے اداکار بن گئے۔ میرے مراسم ان سب سے ابھی تک اسی طرح استوار ہیں۔ سعیدہ کبھی کبھی ملنے اب بھی آجاتی ہیں۔

شالیمار چھوڑنے کے بعد بمبئی میں میری فلمی زندگی کا بھی ایک طرح سے آغاز ہی تھا۔ آزاد پیشگی چل نکلے تو کام ہی کام ہے، نہ چلے تو آدمی نانِ شبینہ کو محتاج ہو جاتا ہے۔ نجم نقوی کی "پرائی آگ" ختم ہو گئی تھی۔ گریٹ انڈیا پکچرس کے مالک، کبیر احمد "دوسری تصویر" بنانے کا ارادہ کر رہے تھے۔ ان دنوں ایس۔ ایم۔ یوسف بھی ایک مقبول فلم ڈائریکٹر تھے۔ "پرائی آگ" بنانے کے لئے پروڈیوسر کبیر نے ہدایت کار کے لئے۔ ایس۔ ایم۔ یوسف کا انتخاب کیا تھا۔ پیشگی کے طور پر انہیں کچھ روپیہ بھی دیا تھا مگر کسی وجہ سے فلم ان سے نہیں بنوائی نجم نقوی سے بنوائی۔ دوسری تصویر کے لئے کبیر صاحب نے پھر ایس۔ ایم۔ یوسف سے بات کی اور وہ تیار ہو گئے۔ کہانی کی تلاش شروع ہوئی۔ میرے پاس ایک کہانی تھی۔ نام یا عنوان "بکھرے موتی" تھا۔ وہ ایک نفسیاتی مریض کی کہانی تھی جو بہت دولت مند ہے مگر کنوارا۔ جو لڑکی اسے پسند آتی ہے اُس کے آگے اپنی تنہائی اور بدنصیبی کا رونا روتا ہے۔ اپنے روپیہ اور دولت کے زور پر اسے لُبھاتا ہے، اپنے قریب لاتا ہے اور آخر میں اسے خراب کر دیتا ہے۔ اس مرکزی کردار کے لئے جس کا انتخاب کیا گیا وہ فلموں میں جینت کے نام سے مشہور تھے۔ ان کا اپنا نام زکریا خان تھا۔ آگے چل کر وہ میرے سمدھی بنے۔ ان کے بیٹے امجد خان سے میری بڑی بیٹی شہلا کی شادی ہوئی۔ اس مرکزی کردار کے علاوہ اور ایک دو لڑکے اور تین لڑکیاں چاہئے تھیں۔

فلم کے لئے ابھی لڑکیوں کی تلاش جاری ہی تھی کہ ایک روز زیبا میرے یہاں آگئی۔ کام کی تلاش میں وہ اکثر نجم نقوی کے پاس آیا کرتی تھی۔ پتہ چلا میں پڑوس میں آگیا ہوں تو میرے پاس بھی آئی۔ اس کے لئے

میں نے شالیمار پکچرس میں بھی کوشش کی تھی مگر جو کردار اسے دیا گیا وہ اُس نے کیا نہیں تھا۔ میں نے وہی بات دُہرائی۔ کہنے لگی نہیں اب وہ ایسا نہیں کرے گی، اسے کام کی ضرورت ہے۔ میں نے اسے کبیر اور ایس ایم یوسف دونوں سے ملوادیا اور اسے ہیروئن کے رول کے لئے لے لیا گیا۔

ایس۔ ایم۔ یوسف صاف دل کا آدمی نہیں تھا۔ جب اس کے ساتھ تھوڑا غلط ملط ہوا تو اس نے پروڈیوسر کبیر کا ذکر بڑی حقارت سے کیا اور معلوم ہوا اُس نے کبیر کی فلم بنانے کا وعدہ اُس سے انتقام لینے کے لئے کیا تھا کبیر نے اس سے معاہدہ کرکے فلم نجم نقوی سے بنوائی تھی، یہ بات اُسے کھل گئی تھی۔ عورت بھی ایس۔ایم۔یوسف کی بڑی کمزوری تھی۔ خود زیبا بھی کم نہیں تھی۔ فلم کی شوٹنگ کے دوران زیبا اور یوسف اتنے قریب آگئے کہ دونوں نے شادی کرلی۔ کچھ دن بعد "بکھرے موتی" کی رفتار دھیمی پڑگئی۔ پھر لنگڑا کر چلنے لگی۔ زیبا مجھ سے بہت بے تکلف تھی۔ حال میں باندرہ ہی میں اس نے مکان خریدا تھا۔ ایک روز میں اُس سے ملنے گیا۔ مجھے اس کی باتوں سے لگا جیسے وہ بہت خوش نہیں ہے۔ میں نے کہا زیبا تم نے یوسف سے شادی تو کرلی مگر اپنا سب کچھ اس کے حوالے مت کردینا۔ تم میری دوست ہو اس لئے کہہ رہا ہوں۔ روپیہ پیسہ سنبھال کے رکھنا۔ وہ بچّے کی طرح رونے لگی اور بہت دیر تک روتی رہی۔ پھر بتایا مکان، روپیہ وغیرہ سب یوسف نے لے لیا۔ یوسف کی پہلی بیوی موجود تھی۔ وہ اپنے بڑے بیٹے کو لے کر کراچی چلی گئی۔ کچھ دن بعد ادھوری فلم اور زیبا کو چھوڑ کر یوسف بھی چلے گئے۔ میں بے روزگار ہوگیا۔ زیبا نے ایک اور بڑے پروڈیوسر سے شادی کرلی۔ وہ ایک بہت بڑی فلم بنا رہا تھا جس میں مدھوبالا اور دلیپ کمار کام کر رہے تھے۔ اس میں ایک اہم کردار بھی ادا کیا۔ فلم بنانے کے بعد وہ پروڈیوسر بھی سدھار گیا۔ زیبا آج کل ہندوستان سے باہر اپنی بیٹی کے پاس رہتی ہے۔ وہ بیٹی بھی ایس۔ ایم۔ یوسف سے ہے۔ اب یوسف کا بھی انتقال ہوگیا ہے۔ اِنّا للہِ واِنّا الیہ راجعون۔ کہتے ہیں جب تک انسان زندہ ہے جینے کا کوئی نہ کوئی بہانہ نکل ہی آتا ہے۔ نجم نقوی نے ایک فلم شروع کی جس کا نام "رنگیلی" تھا۔ اس فلم میں ریحانہ اور راجکمار تھے۔ ریحانہ تو میرے گھر کے سامنے ہی رہتی تھی۔ اس سے گاہے گاہے ملاقات بھی ہوتی رہتی تھی۔ کبھی کبھی میں اُس کے یہاں جاکر اُس کے اور اُس کے بھائی کے ساتھ ٹیبل ٹینس کھیلا کرتا تھا مگر راجکمار نئے اداکار تھے۔ وہ سی۔ آئی۔ ڈی کی ملازمت چھوڑ کر فلم میں آئے تھے۔ اچھے قد آور دل پسند سے آدمی تھے۔ دھیرے دھیرے اُن سے دوستانہ مراسم قائم ہوگئے جو آج تک اسی طرح استوار ہیں۔ خیر میں تو اس فلم "رنگیلی" میں مصروف تھا کہ بیچ میں ایک نئی کہانی شروع ہوگئی۔

نجم نقوی کے یہاں ایک لڑکا ملازم تھا۔ ہندو لڑکا تھا۔ ایک روز دو سپاہی آئے اور اس لڑکے کو لے گئے۔ نجم پریشان تھے لڑکا واپس نہیں آیا۔ پولیس کیوں لے گئی ہے۔ کہیں کوئی حادثہ نہ ہو گیا ہو۔ وغیرہ وغیرہ۔ کر لڑکا واپس آ گیا۔ جو سپاہی لے کر گئے تھے وہی واپس چھوڑ گئے۔ کسی نے پولیس کو اطلاع دی تھی ایک مسلمان گھر کے لوگ ایک ہندو لڑکے کو مسلمان بنا رہے ہیں مگر چوکی میں جا کر لڑکے نے بیان دیا اسے کوئی مسلمان نہیں بنا رہا ہے غلط بات ہے۔ پولیس نے لڑکے کو واپس بھیج دیا مگر رپورٹ کس نے کی تھی یہ پتہ نہیں چلا۔ کچھ دن بعد میرے ایک دوست نعیم الحق مجھ سے ملنے آئے۔ وہ میرے اینگلو عربک کالج کے ساتھی تھے اور یہاں ٹاٹا انسٹی ٹیوٹ سے سوشل سائنس کا ڈپلوما کیا تھا اور اب کراچی جا رہے تھے۔ ان کے ساتھ ایک لڑکی تھی جس کا نام جمنا تھا۔ وہ ایک زمانہ میں ریڈیو پر اناؤنسر تھی۔ نعیم نے مجھے بتایا انھوں نے جمنا سے شادی کر لی ہے اور اب اس کا نام حمیدہ ہے۔ یہ شادی باقاعدہ عدالت سے اجازت لے کر کی گئی ہے۔ اور وہ کراچی جانے سے پہلے ایک دو روز میرے پاس رہنے کے لئے آئے ہیں۔ "چشم ما روشن دل ما شاد" میں نے کہا۔ مگر جب شام کو گھر واپس آیا تو معلوم ہوا حمیدہ اور نعیم نہیں آئے۔ مجھے تشویش ہوئی اور پوچھ تاچھ کے بعد پتہ چلا دونوں پولیس کی حراست میں ہیں۔ نعیم پولیس کی حراست میں ہے اور حمیدہ ایک ہندو ہوم میں کسی نے پولیس کو اطلاع دی تھی ایک مسلمان لڑکا ایک نابالغ ہندو لڑکی کو اغوا کر کے پاکستان لے جا رہا ہے۔ نعیم نے مقدمہ لڑنے کے لئے بیرسٹر رفیق زکریا کو کیا تھا۔ جب مقدمہ عدالت میں پیش ہوا تو حمیدہ نے بیان دیا، سب غلط ہے، وہ اپنی مرضی سے مسلمان ہوئی ہے اور یہ کہ وہ بالغ ہے۔ ثبوت میں اس نے اپنے کاغذات عدالت میں پیش کئے اور نعیم اور حمیدہ کو بری کر دیا گیا۔ اور وہ دونوں کراچی چلے گئے۔

گھر کی فضا مکدر دیکھ کر میں نے سلطانہ کو کچھ دن کے لئے کراچی بھیج دیا۔ جب یہ گئیں اس وقت ہندو پاکستان کے درمیان کوئی ویزا، پاسپورٹ کا سلسلہ نہیں تھا مگر جب انھوں نے واپس آنا چاہا تو دقت ہوئی سی۔ آئی۔ ڈی آفس سے یہ سند لینی تھی کہ میں ہندوستانی ہوں اور سلطانہ میری بیوی ہے۔ جتنے کاغذات نکاح جو بھی میرے پاس تھا سب دفتر میں پیش کر دیا مگر مطلب براری نہیں ہوئی۔ ایک روز جو گیا تو پرانے افسر کی جگہ ایک اینگلو انڈین تھا۔ میں نے وہی کاغذات اُس کے آگے رکھ دئیے۔ ان میں میرا اسکول کا سرٹیفکٹ بھی تھا جو صوفی صغیر حسن نے دیا تھا اس نے وہ پڑھا تو مسکرایا اور کہا "تم نے بہت مصیبت جھیلی ہے۔" میں نے کہا "سر بہت کوشش کرتا ہوں مصیبت اب بھی ختم نہیں ہو رہی۔ اب دیکھئے ہندوستان پاکستان تو

بیں نے نہیں بنوایا تھا۔ میں نے بہت منع کیا تھا مگر کسی نے میری نہیں سُنی تھی۔"

وہ ہنسنے لگا اور جو سرٹیفکٹ مجھے چاہئے تھا اس نے دے دیا اور سلطانہ واپس آگئیں۔ ۱۸ اگست [illegible] کو میرے یہاں ایک لڑکی پیدا ہوئی جس کا نام شہلا رکھا۔ اس کی دیکھ بھال کے لئے ہم نے ایک بوڑھی عیسائی عورت کو جس کا نام دیون تھا ملازم رکھا۔ کچھ دن بعد کسی کام سے دیون گوآ چلی گئی اور اپنی جگہ اپنی بیٹی آئیڈر کو چھوڑ گئی۔ گوآ سے واپس آنے کے بعد ایک دن دیون میرے پاس آئی اور رونے لگی۔

"صاحب! یہ تم نے کیا کیا؟ اس کا مرد تو اسے گھر میں نہیں رکھے گا۔"

"کیسے؟" میں نے پوچھا۔

"آئیڈر کو۔"

"کیا ہوا آئیڈر کو؟"

اور اس نے بتایا آئیڈر حاملہ ہے اور وہ بچہ اے۔ بھوشن کا ہے۔ میں نے بھوشن سے کہا تو وہ ڈھٹائی کرنے لگا۔ گوپچی سے بچنے کا ایک ہی طریقہ تھا کہ میں چپ ہو جاؤں۔ میں نے دیون کو سمجھایا اور کچھ لے دے کر معاملہ رفع دفع کر دیا مگر میں پریشان ضرور ہوا اور سوچنے لگا یہ سب کیا ہو رہا ہے اور یہ اے۔ بھوشن کیا چیز ہے۔ مجھے یہ بھی پتہ چل گیا تھا کہ نجم کے نوکر بابو اور حمیدہ نعیم کی گرفتاری کے پیچھے بھی بھوشن ہی کا ہاتھ تھا۔ میں سوچنے لگا ایک آدمی یہ سب کچھ تو کر سکتا ہے مگر اے۔ بھوشن کیوں کر رہا ہے اس کی تو میں نے بہت مدد کی ہے۔

ایک روز گھر میں صرف میں اور بھوشن ہی تھے۔ میں نے پوچھا بھوشن بتا سکتے ہو یہ سب کچھ کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے۔ اس نے جواب میں مسلمانوں کو ایک موٹی سی گالی دی۔ میں نے کہا میں بھی مسلمان ہوں تمہاری شادی تو مسلمان لڑکی سے میں نے ہی کرائی ہے۔ اس نے پھر بے ہودگی کی۔ مجھے عام طور پر غصہ نہیں آتا۔ میں بہت امن پسند انسان ہوں مگر اُس وقت جیسے میرے سر پر جنون سوار ہو گیا۔ میں نے اُسے مارنا شروع کر دیا۔ میری کوشش تھی اُسے گھسیٹ کر غسل خانے میں لے جاؤں اور گلا گھونٹ کر مار دوں۔ غرضیکہ سخت لڑائی ہوئی۔ پڑوس کے لوگ آگئے اور چھوٹ چھٹوّل ہو گئی۔ معاملہ پولیس تک پہنچا۔ بھوشن نے جا کر پولیس چوکی، میری رپورٹ لکھوائی میں نے اُس کی ناک توڑ دی۔ معائنہ کے لئے پولیس نے اُسے اسپتال بھیجا جو برابر ہی کے احاطے میں تھا۔ وہاں میرے دوست ڈاکٹر ہلوے انچارج تھے۔ چوٹ بھی ایسی کوئی خاص نہیں آئی تھی۔ انھوں

نے لکھ دیا کچھ نہیں ہوا۔ بات تو رفع دفع ہوگئی مگر میں نے اسے۔ بھوشن سے کہا جس قدر جلد ممکن ہو وہ میرے گھر سے چلے جائیں اور اپنی بیوی کو بھی لے جائیں۔ اس واقعہ کے دو روز بعد میرے پاس ایک سی۔آئی۔ڈی۔ انسپکٹر آیا اور مجھے ہیڈ آفس لے گیا۔ یہ زمانہ ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں پر بڑی سختی کا تھا۔ بہت سے شاعر اور ادیب روپوش تھے جیسے مجروح سلطانپوری اور کچھ جیلوں میں تھے جیسے علی سردار جعفری، ظ۔انصاری وغیرہ۔ ہیڈ آفس میں لاکر مجھ سے ان سب کے بارے میں سوالات کئے گئے۔ "فلاں فلاں شاعر، ادیب کہاں ہیں ترقی پسند لکھنے والوں سے آپ کا کیا تعلق ہے۔ آپ کس سیاسی پارٹی کے ممبر ہیں۔ وغیرہ وغیرہ" مختصر یہ کہ مجھے رہا کرنے کے بجائے بغیر کسی وارنٹ رقعہ کے مجھے آرتھر روڈ جیل بھیج دیا گیا۔ پولیس مجھے اس طرح اچانک پکڑ کر لے گئی کہ میری سمجھ ہی میں نہیں آیا اس پریشانی کا کیا تدارک کروں۔ میں کسی پارٹی کا ممبر تو تھا نہیں کہ کوئی میری مدد کو آتا۔ نہ دوستوں میں سے کسی کو میری اس گرفتاری کی خبر تھی۔ اسی شش و پنج میں کیا کروں کیا نہ کروں ایک مہینہ گزر گیا۔ ایک روز جیلر میرے پاس آیا اور پوچھنے لگا میں کس جرم میں ماخوذ ہو کر جیل میں آیا ہوں۔ میں نے کہا مجھے نہیں معلوم اس نے مجھ سے ایک عرضی کمشنر کے نام لکھوائی جس کا لبِ لباب یہ تھا کہ یا تو وجہ بتائی جائے مجھے گرفتار کیوں کیا گیا ہے۔ کوئی وجہ نہیں تو مجھے رہا کیا جائے ورنہ میں اپنا مقدمہ عدالت کے سامنے پیش کروں گا۔ اس واقعہ کے دوسرے روز مجھے رہا کر دیا گیا اور لینے کے لئے وہی انسپکٹر آیا جو مجھے آرتھر ڈ جیل میں لے کر آیا تھا۔

راستہ میں اس انسپکٹر نے بہت باتیں کیں۔ ایسا لگا جیسے بڑا ہمدرد آدمی ہے۔ اس نے بتایا جو آدمی آپ کے ساتھ رہتا ہے وہ آپ کا ہمدرد نہیں دشمن ہے۔ وہ ہیڈ کوارٹر میں ایک کمشنر کے پاس آتا ہے اور آپ کے خلاف شکایتیں کرتا ہے۔ اس کی کوشش یہ ہے کہ آپ کو اور آپ کی بیوی کو ہندوستان سے نکال دیا جائے اور آپ کا مکان اسے مل جائے۔ سمجھئے آپ کے سر پر تلوار لٹک رہی ہے۔ گھر آکر میں نے اسے۔ بھوشن سے کہا کہ اب تک اس نے جو میرے خلاف کیا ہے مجھے اس سب کا پتہ چل چکا ہے۔ اس کی بہتری اسی میں ہے میرا گھر چھوڑ کر فوراً چلا جائے۔ اور وہ چلا گیا۔

جیل جانے کا نقصان یہ ہوا کہ جتنے لکھنے کے کام میرے ہاتھ میں تھے سب نکل گئے۔ پروڈیوسروں کے دل میں یہ خوف بیٹھ گیا یہ اب کسی وقت بھی جیل جا سکتا ہے اور مجھ سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ اسی اثناء میں کسٹوڈین کا نوٹس آگیا "مکان خالی کر دو، یہ کسٹوڈین کی ملکیت ہے۔" میرے ایک وکیل دوست مجھے ایک مشہور اشتراکی وکیل کے پاس لے گئے جن کا نام لالی بھائی تھا۔ انھوں نے میرا مقدمہ ہائی کورٹ میں داخل کر دیا مگر جج کے

ن وہ میرے حق میں ایک لفظ بھی نہیں بول سکے ۔ مجھے بعد میں معلوم ہوا انھوں نے مقدمہ ہی غلط دائر کیا تھا
نتیجہ یہ کہ میرے مکان پر کسٹوڈین کا قبضہ ہوگیا ۔ اور مجھے ۲۲، ٹرنر روڈ والا مکان خالی کرنے کا نوٹس
مل گیا ۔ اسی دوران میراجی کی صحت اتنی گر گئی کہ مجھے انھیں اپنے پاس لانا پڑا ۔ گھر لاکر میں نے ایک ڈاکٹر
بلوایا جو روزانہ انھیں دیکھنے آتا تھا مگر اُن کی ضد تھی ہومیوپیتھ کو بھی بلایا جائے ۔ اب ایک مگر ان کو دو ڈاکٹر
دیکھنے آتے تھے اور دونوں کی فیس دی جاتی تھی مگر دونوں کے علاج سے کوئی افاقہ نہیں ہوا ۔ ان کی حالت
اتنی گر گئی تھی کہ حوائج ضروری کے لئے پاخانہ تک نہیں جا سکتے تھے ۔ راستہ ہی میں خطا ہو جاتا تھا ۔ مہترانی نے
بھی انکار کر دیا وہ صاف نہیں کرے گی، بہت بدبو آتی ہے ۔ یہ کام سلطانہ کرتی تھیں ۔ ایک سولہ سال کی
لڑکی جو ابھی شادی ہو کر آئی تھی، جسے یہاں نہ کوئی دلہن کہہ کر بلانے والا تھا نہ ہاتھوں کی چھاؤں کرنے والا اور
نہ وہ ناز برداری جو عام طور پر نئے شادی شدہ گھر میں دلہنوں کی ہوتی ہے ۔ اس کے برعکس ایک مریض کی دیکھ
بھال اور خدمت کرنی پڑی جس سے اس کا کوئی رشتہ نہیں تھا ۔ دوسرے اے بھوشن جیسے آدمی کو برداشت
کرنا پڑا ۔ میں اوپر کہیں ڈاکٹر الطاف کا ذکر کر چکا ہوں ۔ بھابا اسپتال جو میرے گھر سے بہت قریب تھا اس کے
انچارج تھے ۔ ایک روز وہ مجھ سے ملنے آئے ۔ انہوں نے میراجی کی یہ حالت دیکھی تو مشورہ دیا میں انھیں اُن
کے اسپتال میں داخل کر دوں اور میں آمادہ ہوگیا ۔ اسپتال میں داخل کرنے کے کچھ دن بعد میراجی کی ذہنی حالت
بگڑ گئی ۔ وہ بہکی بہکی باتیں کرنے لگے ۔ اس علاج کے لئے کے ۔ ای ۔ ایم اسپتال منتقل کرنا پڑا ۔ وہاں انھوں نے
ایک نرس کے ہاتھ میں کاٹ لیا ۔ میں نے کہا میراجی وہ تو اچھی خوبصورت نرس ہے، اس کے ہاتھ میں کیوں
کاٹ لیا آپ نے ۔ کہنے لگے پھر وہ مجھے انڈا کیوں نہیں دیتی ۔ اس اسپتال میں وہ جس ڈاکٹر کی نگرانی
میں تھے وہ لاہور سے آیا تھا ۔ اس نے مجھ سے پوچھا یہ وہی میراجی تو نہیں جنہیں ہم پڑھا کرتے تھے میں
نے کہا ہاں وہی ہیں ۔ انھوں نے بڑی توجہ سے میراجی کا معائنہ کیا اور کہا ان کا علاج PSYCHOTHESE
PIC SHOCKS ہیں ۔ یہ سن کر میراجی رونے لگے ۔

"اختر میں یہ علاج نہیں کرانا چاہتا ۔"

"کیوں میراجی؟ آپ اچھے ہو جائیں گے ۔"

"میرے COMPLEYES دور ہو گئے تو میں لکھوں گا کیسے ۔"

"لکھتے تو آپ اپنی ذہانت سے ہیں ۔" میں نے کہا اور میں انھیں اسپتال میں داخل کر کے گھر آگیا ۔

اگلے روز بمبئی میں شدید طوفان آیا جو دو تین دن تک نہیں رُکا۔ ریلیں، بسیں سب بند رہیں اور میں میراجی کو دیکھنے نہیں جا سکا۔ رات کو بیٹھا کھانا کھا رہا تھا کہ اسپتال کا تار ملا "میراجی سدھار گئے"۔ کھانا چھوڑ میں فوراً ہی نجم نقوی کو لے کر اسپتال گیا اور سب بندوبست کر دیا اور اگلے روز اُن کی لاش لے جا کر میرن لائنز کے قبرستان میں دفن کر دی۔ یہ ۳ نومبر ۱۹۴۹ء کی بات ہے۔ میراجی کے انتقال کی سب ادیبوں کو اطلاع دی مگر ترقی پسند خاص طور پر تجہیز و تکفین میں شامل نہیں ہوئے۔ اس لئے کہ میراجی رجعت پسند سمجھے جاتے تھے اور یہ فتویٰ اُن پر ۱۹۴۴ء کی حیدرآباد کانفرنس میں لگایا گیا تھا۔

اسی زمانے میں میری ملاقات ایک صاحب سے ہوئی جن کا نام یوسف پیر بھائی تھا۔ اچھے دوست نواز اور ہمدرد قسم کے آدمی تھے۔ کسٹوڈین کی دی ہوئی مدّت بھی ختم ہو رہی تھی۔ میں نے پیر بھائی سے رجوع کیا۔ انھوں نے مجھے ایک پارسی خاتون سے ملوایا جن کا نام مِس پاؤری تھا۔ مِس پاؤری کے مکان میں ایک کمرہ خالی تھا جس کا انھوں نے چھپّن روپیہ کرایہ مانگا۔ میرے پاس وہ چھپّن روپے بھی نہیں تھے مگر تھوڑا بہت بھروسہ تو مستقبل پر رکھنا ہی پڑتا ہے۔ میں نے وہ کمرہ لے لیا اور میراجی کے ساتھ ماضی کی ساری پریشانیاں اور اندیشے بھی وہیں دفن کر دئے اور میں اُس کمرے میں منتقل ہو گیا۔

اس وقت شہلاؔ کی عمر ایک سال کے لگ بھگ تھی اور میرے یہاں ایک دوسرا بچّہ آنے والا تھا۔ اس کمرے کی سہولتوں کا اندازہ اس بات سے لگائیے کہ اس میں پاخانہ اور غسل خانہ دونوں ہی نہیں تھے۔ مِس پاؤری اوپر کے کمرے میں رہتی تھیں اور برابر کے کمرے میں ایک عیسائی خاتون رہتی تھیں۔ پاخانے کا بندوبست ہم نے پانچ روپیہ مہینہ پر اُن سے کیا اور نہانے کے لئے اوپر مِس پاؤری کے یہاں جاتے تھے۔ کھانا سلطانہ اس کمرے کے برآمدے میں بناتی تھیں۔ اس مکان میں رہنے والے تقریباً سب ہی کرایہ دار خدا کی بنائی ہوئی خاص مخلوق تھے مگر میرے برابر کے دوسرے کمرے میں دو ماں بیٹے رہتے تھے جن کا مسئلہ سلجھایا نہیں جا سکتا تھا۔ پہلے تو انھوں نے اصرار کیا شہلا بڑی بی کو نانی کہے اور بیٹے کو ماموں۔ میں مان گیا مگر ماں بیٹے کی چپقلش حل کرنا مشکل تھا۔ بڑی بی نے بیٹے کی شادی بڑے اصرار سے کی تھی مگر جب دلہن آئی تو بڑی بی نے بیٹے اور دلہن کے بیچ میں سونے پر اصرار کیا اور دُلہا دُلہن کی ہجر مجبور کے باوجود اپنی ضد پوری کی۔ یہ گاڑی کتنے دن چلتی۔ بہو نے طلاق لے لی اور ماں پھر بیٹے کے لئے دُلہن ڈھونڈنے لگیں اس گھر کے برابر والے گھر میں ایک دیمبس خاندان آباد تھا۔ اس گھر میں دو تین لڑکے اور پانچ چھ لڑکیاں تھیں

شہلا ان لڑکیوں سے بہت مانوس ہوگئی ۔ بہت اچھے لوگ تھے ۔ ایک دو ضرورت پڑنے پر ان کی والدہ نے مجھے سو روپئے بھی دئے تھے ۔ ڈیسن کے گھر کے برابر ماسٹر علی بخش رہتے تھے ۔ ان کی دو تین بیٹیاں تھیں ۔ بڑی کا نام حسینی تھا جو ماسٹر جی کی پہلی بیوی سے تھی ۔ دوسری بیوی سے اور دو لڑکیاں تھیں جن کے نام مہ لقا اور مہ جبین تھے وہ بڑی ہو کر بے بی مادھوری اور مینا کماری کے نام سے مشہور ہوئیں کچھ دن بعد جب مینا کماری مشہور ہوئی تو ماسٹر جی نے نبوت کا دعوے بھی کر دیا ۔ اور کوئی تو اُن پر ایمان نہیں لایا مگر میں لے آیا ۔ اسی لئے جب اُن پر وحی آنے لگی تو خوش ہو کر سب سے پہلے مجھے سنایا کرتے تھے ۔ یہ نبوت کا سلسلہ اس دن ختم ہوگیا جب انھوں نے اپنی ملازمہ سے شادی کر لی اور باپ بیٹیوں میں جوتیوں میں دال بٹی ۔ دن تو کٹ رہے تھے مگر اب تک میرے پاس کوئی کام نہیں تھا ۔ یہاں لکشمی بلڈنگ فلم کا مرکز تھا ۔ اکثر فلم پروڈیوسروں کے دفتر وہاں تھے ۔ میں نے سوچا لوگوں سے ملوں اور اپنا تعارف کراؤں شاید کام بن جائے ۔ میں ایک ایک دفتر میں گیا مگر حاجت براری نہیں ہوئی ۔ انھیں دفتروں میں ایک پر لکھا ہوا تھا "ایس ۔ ایم ۔ نواب" ۔ نئے پروڈیوسر تھے ۔ فلم سازی کا کوئی تجربہ نہیں تھا مگر فلم بنا رہے تھے اور خود ہی ہدایت کار بھی تھے ۔ دفتر میں گیا تو معلوم ہوا وہ آئے نہیں ۔ میں اپنا نام لکھ کر چھوڑ آیا ۔ اگلے روز نواب صاحب کا بُلاوا آگیا ۔ میں گیا ۔ بڑے مہذب ، خلیق اور رنجاں مرنج سے آدمی تھے ۔ گیا کے بڑے زمینداروں میں اُن کا شمار تھا ۔ وہ بڑی محبت سے ملے اور معذرت کی کہ اس وقت ان کے پاس کوئی خاص کام نہیں مگر وہ مجھے چار سو روپئے مہینہ دے سکتے ہیں ۔ میں آمادہ ہوگیا ۔ میں نے انھیں ایک کہانی کا خیال سنایا جو انھیں پسند آیا ۔ ساز کے نام سے وہ فلم شروع ہوئی ۔ اس میں بھی زیبا ہیروئن تھی مگر وہ فلم بنی نہیں ۔

مسز پاؤدری کے مکان میں میرے یہاں ۲۳ دسمبر ۵۰ء کو ہفتہ کے روز رات کے ۱۱ بج کر ۲۵ منٹ پر ، ایک اور لڑکی پیدا ہوئی جس کا نام استمار رکھا ۔ مگر اس مکان میں آئے ہوئے بہت مدت نہیں ہوئی تھی کہ مسز پاؤدری نے مکان خالی کرنے پر اصرار شروع کر دیا ۔ گلی سے آتے جاتے میں دیکھتا تھا ایک مکان بن رہا ہے اور تقریباً تیار ہے ۔ جس پر مکان بن رہا تھا اس سڑک کا نام ریسپور روڈ تھا ۔ ایک روز میں نے وہاں میاں محمد دین کے منیجر کو دیکھا ۔ وہ مکان جو مجھ سے کسٹوڈین نے خالی کرایا تھا میاں محمد دین ہی کا تھا ۔ میں اس منیجر کو جانتا تھا ۔ میں اُس سے ملا تو معلوم ہوا یہ مکان اسی کا ہے ۔ اس نے کہا کہ آپ میاں صاحب سے ملئے ۔ میں اُن سے ملا ۔ میاں صاحب نے کہا ہاں بھئی تمہارے ساتھ بہت زیادتی ہوگئی

پندرہ سو رُوپے دے دو۔ میں غیر سے کہہ دیتا ہوں۔ اتنا روپیہ میرے پاس کہاں تھا مگر میاں صاحب سے دو روز کا وعدہ کرکے میں واپس آگیا۔ ابھی تک نواب صاحب کی فلم پر کام ہو رہا تھا مگر میں رُوپے کے سلسلے میں فکرمند تھا۔ نواب صاحب نے پوچھا کیا بات ہے، آپ فکرمند نظر آرہے ہیں؟ میں نے وجہ بتادی۔ انھوں نے فوراً رُوپے مجھے دے دئے۔ کہا آگے سمجھ لیں گے۔ مختصر یہ کہ میں نے ریلیسیو روڈ والا مکان لے لیا اور اُس میں منتقل ہوگیا۔ اس کا نام زیتونیہ ولا تھا۔ چھوٹا سا مکان تھا مگر بہت پُرسکون۔ ایک سونے کا کمرہ تھا۔ ایک بیٹھک اور ایک باورچی خانہ۔ شہلا اور اسمارہ کے علاوہ اس گھر میں میرے یہاں دو اولادیں اور ہوئیں۔ ایک لڑکا رامش اور ایک لڑکی رخشندہ۔

زیتونیہ ولا لینے کے کچھ دن بعد نجم نقوی ملے۔ کہنے لگے وہ فلمستان کے لئے ایک فلم بنا رہے ہیں۔ انھوں نے کمپنی کے ڈائریکٹر ششدھر مکرجی سے میرا ذکر کیا ہے، میں اُن سے ملوں۔ ان دنوں فلمستان بہت بڑا اور مشہور فلم ساز ادارہ تھا۔ میں اگلے روز مکرجی سے ملنے فلمستان گیا۔ دفتر میں گھسا تو کرسی پر سامنے ایک گورے چٹے، لمبے تڑنگے آدمی کو بیٹھے دیکھا۔ چہرے پر بیس افسر جیسی سنجیدگی تھی۔ انھوں نے رعب دار آواز میں کہا "بیٹھئے"۔ میں بیٹھ گیا۔ اسی آواز میں پھر کہا "کچھ سنائیے"۔ میں سمجھا کچھ گانا وغیرہ سننے کی فرمائش کر رہے ہیں مگر میں فلموں کے لئے گانے لکھتا نہیں تھا۔ میں نے معذرت کے انداز میں کہا میں تو مکالمے لکھتا ہوں جو مجھے زبانی یاد نہیں مگر وہ اپنی بات پر اَڑے رہے۔ میں چاہتا تھا یہ کام مل جائے اور سنانے کے لئے میرے پاس کچھ تھا بھی نہیں۔ میں نے پھر معذرت کی۔ اس مرتبہ وہ تھوڑے بگڑ گئے۔ "جو بھی یاد ہے سُنا کیوں نہیں دیتے؟" میں نے سوچا یہ کام تو ملنے والا نہیں۔ یہ آدمی کرسی پر بیٹھا خواہ مخواہ حکم چلا رہا ہے۔ مجھے جھنجھلاہٹ بھی ہونے لگی تھی۔ پریشان حال آدمی ویسے ہی چڑچڑا ہو جاتا ہے۔ میں نے کہا سُنئیے۔

"کھٹکھٹاتا ہے درختہ کوئی
انتظار، اشک، گمان کچھ بھی نہیں
شمع، پروانے، دھواں کچھ بھی نہیں"

یہ میری ایک چھوٹی سی نظم ہے "دستک"۔ میں نے پوری پڑھ دی اور پوچھا "آپ سمجھ گئے؟" مکرجی الٰہ آباد کے تعلیم یافتہ تھے۔ یونیورسٹی میں رہے تھے۔ اردو بہت اچھی بولتے تھے مگر یہ شاعری اُن کے پلّے کیا پڑتی۔ تھوڑا بوکھلا گئے۔

"نہیں نہیں! آپ میرا مطلب نہیں سمجھے۔"

"مطلب چھوڑیئے، جو میں نے سنایا آپ سمجھے" میں نے پھر کہا۔ وہ تھوڑا گرم ہوئے اور مزید کچھ کہنا چاہتے تھے مگر میں اٹھ کر چلا آیا یہ کہتے ہوئے "آپ کا نہیں یہ اس کرسی کا قصور ہے۔" اتنے میں نجم نقوی آگئے۔ وہ مکرجی سے ملنے جا رہے تھے۔ میں نے کہا "آپ ہو آئیے میں بیٹھا ہوں۔"

دراصل مکرجی ایسے آدمی نہیں تھے جیسا میں نے انھیں پہلی ملاقات میں سمجھا تھا وہ کرختگی ان کا ظاہری روپ تھا۔ ورنہ وہ بڑے دلچسپ آدمی تھے۔ الہ آباد یونیورسٹی میں تعلیم پائی تھی۔ بڑی اچھی اردو بولتے تھے اور ہندوستان کے بڑے پروڈیوسروں میں ان کا شمار تھا۔ جب ہمانسو رائے نے بمبئی ٹاکیز کی داغ بیل رکھی، اس وقت سے نجم نقوی اور ششدھر مکرجی دونوں ان کے اسسٹنٹ کی حیثیت سے کام کر رہے تھے اور ہمانشو رائے کے بعد اب اپنی کمپنی بنالی تھی۔ نجم نقوی ڈائرکٹر ہو گئے تھے۔ ایک دو روز بعد نجم نقوی سے کہہ کر انھوں نے مجھے پھر بلوایا اور میرے ساتھ ایک تحریری معاہدہ کیا مگر معاہدے پر دستخط کرنے کے بعد انھوں نے کچھ ایسی بات کہی کہ میں جھنجھلا گیا۔ وہ معاہدہ وہیں پھاڑ دیا اور گھر آگیا۔ سلطانہ کو معلوم ہوا تو وہ رونے لگیں۔ مکرجی نے پھر مجھے بلوایا اور ایسے ملے جیسے کچھ ہوا ہی نہیں تھا۔ اس کے بعد میں نے فلمستان کی کئی فلمیں لکھیں۔ ایکٹرس اور نیرددش۔ ان میں ایکٹرس بہت کامیاب ہوئی۔ نجم نقوی نے ڈائریکٹ کی تھی۔ انارکلی اور ناستک پر بھی کام کیا تھا مگر ان دونوں پر میرا نام نہیں تھا۔ یہ ان کے اسسٹنٹ حمید بٹ غلطی تھی۔ فلمستان بیچ دینے کے بعد مکرجی نے "فلم آلیہ" کے نام سے ایک اور کمپنی بنائی اور مجھے وہاں بلا ایک اور فلم "ایک مسافر ایک حسینہ" لکھنے کو کہا مگر وہ فلم میں نے آدھے میں چھوڑ دی۔ ڈائریکٹر راج کھوسلہ کا طریقۂ کار مجھے اچھا نہیں لگا تھا۔ مکرجی نے مجھے بلانے کے لئے کئی مرتبہ آدمی بھیجا مگر میں نہیں گیا۔ راج کھوسلہ سے یہ کوئی ذاتی لڑائی نہیں تھی۔ اس کے بعد میں نے راج کھوسلہ کی "میرا سایہ" لکھی جو بہت کامیاب ہوئی۔ اس کے بعد ایک دو فلمیں اور لکھیں مگر وہ خاص کامیاب نہیں ہوئیں۔

اچھی اور کامیاب فلمیں لکھنے کے بعد بھی آسودگی کا احساس نہیں ہوا۔ ایسا محسوس ہوتا رہا جیسے کسی چوراہے پر بیٹھا ہوں کہیں کوئی جائے اماں نہیں۔ مگر اس کا ذمہ دار میں خود تھا۔ کہیں ذہن میں اندر بات بیٹھ گئی تھی کہ آسودگی میں اچھا تخلیقی کام نہیں ہوتا۔ خاص طور پر شاعری۔ اس کے لئے گوناگوں تجربے اور ان گنت ٹھوکروں کی ضرورت ہے۔ علی گڑھ میں رہتا تو پروفیسر ہو جاتا۔ وہ سکون ہی سکون کی زند

تھی مگر وہ بھی کہاں اختیار کی اور جو زندگی اختیار کی اس میں مستقبل ایسا محسوس ہو رہا جیسے کھونٹی پر لٹکا ہوں پاؤں ٹکانے کی جگہ ہی نہیں مل رہی۔ ایک دن معلوم ہوا نجم نقوی بھیس بدل کر مع عیال کے، کھوکراپار سے پاکستان چلے گئے۔ بڑا سناٹا محسوس ہوا۔ گریٹ انڈیا پکچرس بھی بند تھی۔ ایس۔ ایم۔ یوسف "بکھرے موتی" ادھوری چھوڑ کر پاکستان چلے گئے تھے۔ مکرجی کی فلم "آلیہ" میں بھی کوئی خاص کام نہیں ہو رہا تھا۔ ایس۔ ایم۔ نواب فلم بنانے کے علاوہ اور سب کچھ کر رہے تھے۔ اب چار سو روپے کی ملازمت بھی نہیں رہی تھی۔ نجم نقوی اچھا دلچسپ آدمی تھا کئی بار یاد آیا۔ اُس سے پہلی ملاقات اس وقت ہوئی جب وہ "نوٹنگ" میں بنا رہا تھا۔ اسی کے توسط سے اس کی ہیروئن گیتا نظامی سے تعارف ہوا اور دوستی بڑھی۔ وید ی بھی "نوٹنگ" کے لئے کمرہ نمبر ۹ بنا رہے تھے جس کی ہیروئن بھی گیتا نظامی تھی، اُن سے بھی وہیں ملا۔ بہت سے مناظر تیزی سے آنکھوں کے آگے سے گزر گئے۔ گیتا کا معاشقہ پہلے نجم کے ایک اسسٹنٹ جمال سے ہوا جسے کمپنی سے نکال دیا گیا۔ پھر کمرہ نمبر ۹ میں ویدی سے ہوا اور وہ نظامی کو چھوڑ کر ویدی کے پاس آگئی۔ ویدی اور گیتا دونوں بمبئی آگئے۔ ویدی کو بمبئی میں ایک فلم ملی جس کا ہیرو ستیش تھا۔ ہیروئن گیتا تھی۔ گیتا ویدی کو چھوڑ کر ستیش کے ساتھ چلی گئی۔ پھر ستیش نے بھی چھوڑ دیا۔ بہت دن ادھر اُدھر پریشان حال پھرتی رہی۔ ایک روز کچھ روپیہ مانگنے آدھی رات کو میرے پاس بھی آئی تھی پھر غائب ہو گئی اور کئی سال بعد نمودار ہوئی۔ اس نے بتایا وہ پاکستان میں ہے۔ اس نے شادی کر لی ہے اور اب اس کا نام رشیدہ ہے۔ اپنی اس بیٹی کی تلاش میں آئی تھی جو ویدی سے تھی۔ میرے پاس ٹھہری مگر وہ بیٹی ملی نہیں۔ واپس کراچی چلی گئی۔ اب ویدی بھی نہیں رہا۔

اسی خالی الذہنی کے زمانے میں ماسٹر علی بخش کی بیٹی مہ جبین کا بلاوا آگیا۔ وہ اب مینا کماری بن گئی تھیں اور کمال امروہی کی بیوی تھیں۔ کہلوایا تھا میں کمال صاحب سے مل لوں۔ میں گیا۔ کمال نے ایک فلم پر کام کرنے کو کہا۔ روپیہ بھی طے ہوا اور معاہدہ بھی تحریری طور پر ہو گیا۔ کمال نے فرمائش کی ایک ہندو ادیب بھی ساتھ ہو تو بہت اچھا رہے۔ میں مدھوسودن کو لے گیا اور ہم دونوں نے فلم "پاکیزہ" لکھی۔ فلم پر کام کرنے کے زمانے میں کمال اور مینا کی زندگی کے بہت سے مناظر سامنے آئے۔ وہ ہر دوسرے تیسرے روز غسل خانے میں گر پڑتی تھیں اور ناک، منہ، سر کسی بھی حصّہ پر چوٹ آجاتی تھی۔ مگر میں اس کی تفصیل میں نہیں جاتا، یہ اُن کا گھریلو معاملہ تھا۔ کہانی پر رد و قدح کے دوران ایک لطیفہ ہو گیا۔ کہانی میں ایک ایسا موقعہ آیا جہاں بارہ سال کا وقفہ

گزارنا تھا۔ ایک کے بعد ایک کئی سمجھاؤ آئے مگر کمال مطمئن نہیں ہوئے۔ جب طبیعت زچ ہوگئی تو میں نے کہا۔
"کمال صاحب! بارہ سال گزارنے کا ایک اور طریقہ بھی ہے۔"

"کیا؟" وہ بولے۔

میں نے کہا۔ "ایک نلکی میں کتے کی دُم بند کرتی ہوئی دکھائیں۔ پھر تھوڑی دیر بعد کھولیں اور کہیں "دیکھئے بارہ سال گزر گئے مگر کتے کی دُم بیڑھی کی ٹیڑھی ہے۔" کمال کھسیانی ہنسی ہنس کر خاموش ہوگئے۔ جب "پاکیزہ" مکمل ہوگئی اور اس کی نمائش ہوئی تو اس پر صرف کمال امروہوی کا نام تھا، میرا اور مدھوسودن کا نام نہیں تھا۔ مدھوسودن نے فلمی ادیبوں کی انجمن میں کمال پر مقدمہ دائر کردیا۔ کمال کو کسی وجہ سے یہ خیال نہیں رہا تھا کہ "پاکیزہ" لکھنے کا میرے ساتھ اُن کا تحریری معاہدہ ہے۔ انھوں نے مقدّمے کا فیصلہ ہوتے وقت ثبوت مانگا میں نے وہ تحریری معاہدہ انجمن دکھا دیا اور وہ مقدّمہ ہار گئے۔ مگر اس جیت کا نہ مجھے کوئی فائدہ ہوا، نہ مدھوسودن کو۔ ہم نے اس بددیانتی کے لئے کمال سے نہ کوئی معاوضہ مانگا نہ ہرجانہ طلب کیا۔

"پاکیزہ" پوری کرنے کے بعد ہی میں اچانک بیمار ہوگیا۔ صحیح معنوں میں اچانک کہنا غلط ہوگا۔ اس بیماری کا سلسلہ میرے ساتھ بہت پُرانا تھا۔ میں خونی بواسیر کا مریض تھا۔ جب کبھی دورہ پڑتا تھا میں ایک یونانی دوا کھالیتا تھا اور خون بند ہوجاتا تھا۔ اس بار جو دورہ پڑا تو خون بند نہیں ہوا۔ بدن سے اتنا خون نکل گیا میں ایک دو بار بیہوش ہوگیا۔ ایک ڈاکٹر کے پاس گیا۔ اُس نے کہا مستہ پھٹ گیا ہے فوراً اسپتال جاؤ۔ میں بالکل قلاش تھا علاج کیسے ہو۔ سلطانہ اپنی بہن کے پاس گئیں اور اُن سے دو سو روپے مانگ کر لائیں اور میں ناناوتی اسپتال میں داخل ہوگیا۔ مگر علاج کیسے پورا ہوگا۔ آپریشن کرانا تھا۔ اِس تمام خرچ کی کیا صورت پیدا ہوگی۔ اچانک ایک صورت نکل آئی۔ جن دنوں دلیپ کمار سے میری نئی نئی ملاقات ہوئی اور میں، دلیپ اور ایوب سرور اکثر ملتے تھے اس حلقہ میں جو تھا ایک اور شخص بھی تھا۔ اُس کا نام گلاب داس بروکر تھا۔ وہ گجراتی زبان کے بڑے معروف ادیب تھے۔ افسانے لکھتے تھے۔ میں، یوسف خان، ایوب سرور اور گلاب داس کہیں ایکانت میں جاکر بیٹھ جاتے تھے اور گپ یا لطیفہ بازی کرتے تھے۔ گلاب داس ناناوتی اسپتال کے نزدیک ہی رہتے تھے۔ کسی طرح انھیں علم ہوگیا میں بیمار ہوں۔ وہ مجھے دیکھنے آئے اور جب انھیں علم ہوا میں مالی طور پر پریشان ہوں، وہ اسپتال کے سپرانٹنڈنٹ سے ملے۔ میرا غائبانہ تعارف کرایا اور میری شاعری کو بہت بڑھا چڑھا کر پیش کیا۔ سپرانٹنڈنٹ مسٹر سیٹھ بھی گجراتی تھے اور گلاب داس کا بہت احترام کرتے تھے۔ وہ مجھ پر بہت مہربان ہوگئے۔ میرا کمرہ بھی بدلا

دیا۔ اور آپریشن میں بھی بہت سہولتیں دلوائیں اور میں تندرست ہو کر گھر آ گیا۔ یہ [illegible] کے آس پاس کی بات ہے۔
زبیر وِلا میں آ کر مکان اور بواسیر کی بیماری سے تو نجات مِل گئی تھی مگر معاش کا سلسلہ ابھی تک ڈانوا ڈول تھا۔ بہر حال اس دوران برابر ملتی رہی۔ اس کی مالی حالت بھی اچھی نہیں رہی تھی۔ بیچ میں چھوٹے موٹے ایک دو کام کئے مگر تسلی بخش صورت حال پیدا نہیں ہوئی۔ خالی الذہن بیٹھا سوچتا رہتا تھا معاش کے لئے کیا کروں؟ میں کسی سے مدد مانگنے سے اکثر پرہیز کرتا رہا تھا۔ ایک زمانے میں میرے والد پوسٹ آفس کے سامنے بیٹھ کر خط لکھا کرتے تھے۔ مجھے وہ اچھا نہیں لگتا تھا۔ میں انھیں ہاتھ پکڑ کر وہاں سے اٹھا لایا تھا، گھر بھیج دیا تھا اور خرچ کی ایک ماہانہ رقم مقرر کر دی تھی۔ مگر میرا ہاتھ پکڑ کر مجھے اس صورت حال سے نکالنے والا کوئی نہیں تھا۔

جن دنوں میں شالیمار پکچرس میں تھا وہاں ایک بار، بی۔ آر۔ چوپڑہ سے سرسری ملاقات ہوئی تھی مجھے وہ سنجیدہ فلم ساز محسوس ہوئے تھے۔ ایک دن اچانک ان کا خیال آیا اور میں ان سے ملنے چلا گیا۔ ان کا دفتر تو کاردار اسٹوڈیو، پریل میں تھا مگر میں نے گھر جانا مناسب سمجھا۔ وہ بہت محبت سے پیش آئے۔ باتوں باتوں میں فلم کا ذکر نکل آیا۔ انھوں نے ایک کہانی کا ذکر کیا جو اُن کو بہت پسند تھی مگر سرمایہ لگانے والی پارٹی نے اُسے رد کر دیا تھا۔ انھوں نے کہانی کا خیال سُنایا اس لئے کہ وہ ابھی تک چاہتے تھے اس کہانی کو بنائیں۔ کہانی کا خاکہ سُنا کر انھوں نے پوچھا "آپ اِسے ٹھیک کر سکتے ہیں؟"

"کوشش کر سکتا ہوں۔" میں نے کہا۔

کہانی کچھ اس طرح شروع ہوتی تھی کہ جج کے سامنے ایک ملزم پیش کیا جاتا ہے جس پر قتل کا الزام ہے مگر وہ گڑگڑا گڑگڑا کر کہے جاتا ہے اس نے قتل نہیں کیا۔ اور اتنا چلاّتا ہے کہ جج عدالت ملتوی کر دیتا ہے اور اپنے چیمبر میں آ کر سوچنے لگتا ہے کیا ایسا ممکن ہے ایک بے قصور آدمی کو خون کے جرم میں ملوّث کر دیا جائے، اور وہ چیمبر میں بیٹھے ہی بیٹھے اپنے تصوّر میں ایک کہانی گھڑ لیتا ہے اور اسی مفروضہ کی بنیاد پر فیصلہ دے دیتا ہے۔ میں نے چوپڑہ صاحب سے کوئی لین دین کی بات نہیں کی۔ جو انھوں نے سُنایا تھا اس پر غور کرنے کا وقت مانگا اور ایک دو روز بعد آنے کا وعدہ کر کے گھر واپس آ گیا۔ گھر آ کر میں نے جب اس کہانی پر غور کیا تو مجھے دو باتیں لگیں۔ ایک یہ کہ اس کہانی کا آغاز ٹھیک نہیں، دوسرے یہ کہ اس کہانی کا جسم یا گوشت پوست نہیں۔ وہ صرف ایک خیال ہے جو جج کے دماغ میں ہے۔ اُسے پوری طرح جسم دینا چاہئے۔ اگلے روز دفتر میں جا کر میں نے چوپڑہ صاحب

سے اس پر تھوڑا تبادلۂ خیال کیا۔ ان کی عادت ہے وہ لفظوں پر اعتبار نہیں کرتے جب تک وہ کاغذ پر نہ آئیں اور انھیں مطمئن نہ کر دیں۔ میں نے بغیر کوئی لین دین کی بات کئے اُسے لکھنا شروع کر دیا۔ "قانون" نام رکھا۔ وہ صرف مکالموں کی تصویر تھی اور بیشتر مناظر عدالت میں تھے۔ اس میں گانے بھی نہیں تھے غالباً ہندوستان کی فلمی صنعت میں وہ پہلی فلم تھی جس میں گانے نہیں تھے۔ فلم بن جانے کے بعد جب اس کی نمائش ہوئی تو بہت پسند کی گئی اور مجھے مکالمہ نگار کی حیثیت سے بہت سراہا گیا۔ اس کہانی کا معاوضہ مجھے صرف چار ہزار روپے ملا جو میری توقع سے بہت کم تھا۔ اس کے بعد میں بی۔ آر۔ فلمز سے مستقل طور پر متعلق ہو گیا اور کم و بیش بیس سال تک ان کی فلمیں لکھی۔ اگلی آنے والی فلموں میں جو بہت کامیاب ہوئیں کئی فلمیں تھیں جیسے "وقت"۔ اس کے مکالمے زبان زد عام ہو گئے۔ لوگ گلی محلوں میں بولتے پھرتے تھے۔ "قانون" اور "وقت" ان دونوں فلموں کے مکالمے اتنے دیرپا ثابت ہوئے کہ آج کے بھی بہت سے فلمیں لکھنے والے ادیب اپنی نئی فلموں میں گھما پھرا کر دہراتے رہتے ہیں اور گھوم پھر کر قانون کے عدالت کے مناظر دہرائے جاتے ہیں۔ "قانون" اور "وقت" میں کام کرنے والے کئی اداکار آج تک ان ہی دو فلموں کے مکالموں پر زندہ ہیں اور انھیں سے ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ بی۔ آر۔ فلمز میں مجھ پر ایسی پابندی نہیں تھی کہ باہر کی فلمیں نہ لکھوں۔ باہر کی فلموں میں سنیہ خان کی "چاندی سونا" تھی جس کے سلسلے میں ان کے ساتھ مارشیش گیا۔ فیروز خان کی فلم "اپرادھ" تھی۔ اسی کو پورا کرنے ان کے ساتھ جرمنی گیا اور ایک مہینہ مائنز میں رہا کم و بیش ایک مہینہ مارشیش میں بھی رہا۔ جرمنی سے جنیوا اور روم ہوتا ہوا واپس آیا۔ مدراس کی ایک فلم "آدمی" لکھی جس میں دلیپ کمار اور وحیدہ رحمن وغیرہ تھے۔ پریم جی کی ایک فلم "میرا سایا" لکھی۔ اس میں سنیل دت اور سادھنا تھے۔ انھیں کے لئے "مجرم" اور "پھول اور پتھر" لکھی۔ غفار بھائی کی "پتھر کے صنم" لکھی۔ یہ سب فلمیں کامیاب فلمیں تھیں۔

جن دنوں بی۔ آر فلمز سے متعلق تھا "افرو ایشیائی" کانفرنس میں شرکت کا بلاوا آیا اور بیروت گیا۔ وہاں سے دمشق۔ اور واپسی میں ماسکو اور پھر لندن، فرانس اور قاہرہ ہوتا ہوا اور ان مقامات پر ایک ایک مہینہ ٹھہرتا ہوا واپس ہندوستان آیا۔

زیتو پیرولا چھوٹا سا مکان تھا مگر وہاں سکون بہت تھا۔ میں اس مکان میں ۱۹۵۰ء سے تقریباً ۱۹۶۳ء تک رہا۔ کچھ دوست ایسے تھے جو زیتو پیرولا میں ہر اتوار کو آتے تھے۔ نصدیق سہاروی اور ان کی بیوی رضیہ ایک اسکول ٹیچر تھے جو اب لندن میں ہیں۔ کچھ برس پہلے جب میں لندن گیا تھا تو ان سے ملاقات ہوئی تھی۔

نام یاد نہیں رہا۔ باقر مہدی، وہ اکثر شام کو آیا کرتے تھے۔ باقر ان نقادوں میں ہیں جنھوں نے میری شاعری کو پڑھا اور اس پر لکھا۔ باقر مہدی کہنے کو ایک فرد ہیں مگر انھیں اجتماع کہا جا سکتا ہے۔ جب بہت خوش ہوتے ہیں اور دوستوں میں دلچسپی لیتے ہیں تو اکیلے اتنا ہنستے اور شور مچاتے ہیں کہ بہت سے آدمی مل کر بھی نہیں مچا سکتے۔ ادب کا بہت غائر مطالعہ کیا ہے۔ قومی اور بین الاقوامی دونوں سطحوں پر۔ کب کیا کریں گے۔ ان کے بارے میں کوئی پیشین گوئی نہیں کی جا سکتی۔ ان سے ملنے جائیے کبھی آپ کو سر آنکھوں پر بٹھائیں گے اور کبھی آپ کے منہ پر یہ کہہ کر اچانک دروازہ بند کر دیں گے "آپ بڑے ذلیل آدمی ہیں، بھنڈی کی ترکاری پسند نہیں آپ کو۔" ان ہمہ اوصاف کے باوجود میرے بڑے کرم فرما ہیں۔ میری سالگرہ پر ذراسی وسکی لے کر آتے ہیں۔ ایک گھونٹ مجھے دیتے ہیں ایک خود پی لیتے ہیں اور یہ کہہ کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ "اچھا اختر بھائی اگلے سال ملیں گے۔"
ایک احسان الحق تھے۔ وہ مکتبہ جامعہ میں منیجر تھے۔ مدھوسودن تھے۔ ایک دو اور تھے جن کے نام اس وقت ذہن میں نہیں۔ ایک روز احسان آئے اور پلنگ پر گر کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگے۔ سلطانہ نے وجہ پوچھی تو معلوم ہوا قیصر نام کی کوئی لڑکی ہے جس سے عشق ہو گیا ہے۔ شادی کرنا چاہتے ہیں مگر لڑکی کے والدین خلاف ہیں۔ میں لڑکی کے والدین کو جانتا تھا۔ والد کا نام جنید تھا۔ وہ ادیبوں، شاعروں کا بڑا احترام کرتے تھے۔ کبھی وہ مجھ سے ملنے آتے تھے یا میں ان کے یہاں جاتا تھا تو جب تک میں نہ بیٹھ جاؤں کھڑے رہتے تھے۔ میں اور سلطانہ ایک روز جنید کے یہاں گئے۔ وہاں کھانا بھی کھایا اور انھیں دھمکی بھی دی کہ اگر قیصر کی شادی احسان سے نہ کی تو لڑکی ان کے ہاتھ سے جاتی رہے گی۔ وہ بے چارے دھمکی میں آ گئے اور اس شادی پر رضامند ہو گئے۔ اس واقعہ کے دو تین سال بعد یہ ہوا احسان ترکِ عشق کر کے لندن روانہ ہو گئے۔ کچھ مدت بعد قیصر کا بھی انتقال ہو گیا۔ اب احسان بھی حیات نہیں۔

زوبیر ولا میں نیچے کا حصہ میرے پاس تھا۔ پہلی منزل پر اُدوارے رہتے تھے۔ ان کے تین بیٹے تھے ایک بیٹی۔ شرالو نام تھا۔ لڑکے زیادہ تر اپنے ماموں کے یہاں رہتے تھے۔ اُدوارے وکیل تھے اور باندرہ کی مقامی عدالت میں وکالت کرتے تھے۔ شراب کے بڑے رسیا تھے۔ ان کے موکل انھیں ان کا معاوضہ اکثر دیسی شراب کی شکل میں دیتے تھے۔ انھیں اکثر کسی نالی میں سے اٹھا کر لایا جاتا تھا۔ جب وہ گھر واپس آتے تھے ان کی رات جھگڑے سے شروع ہوتی۔ باتوں سے ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے وہ اپنی بیوی سے بدظن ہیں یا اس پر بھروسہ نہیں کرتے۔ لڑائی مراٹھی میں ہوتی تھی۔ پہلا جملہ یہ سننے میں آتا تھا۔ "میں کون؟" (مَی کون؟)

"تو میرا صاحب؟" (تو ما جیا صاحب؟)

جھگڑا تو خیر دونوں میں ہوتا ہی رہتا تھا مگر اب جو بات میں کہنے جا رہا ہوں اُس کا کوئی سر پیر نہیں۔ ایک روز رات کو زور زور سے مسز اَدوارے کے چلّانے کی آواز آئی "مُرا ایمان... مُرا ایمان"۔ کافی رات گزر چکی تھی۔ میں سمجھا میاں بیوی میں تکرار کچھ زیادہ بڑھ گئی۔ میں اوپر گیا۔ دروازہ کھلا ہوا تھا۔ اندر کمرے میں گیا۔ سنّاٹا تھا۔ میں پلنگ کے نزدیک گیا مسز ادوارے نے چادر سے ہاتھ نکال کر مجھے اپنی طرف کھینچا۔ وہ بستر میں ننگی تھیں۔ میں ہاتھ چھڑا کر واپس آگیا۔ ان کے اس رویّہ کا مطلب میں آج تک نہیں سمجھ پایا۔ اس لئے کہ اس سے پہلے کبھی میرے اُن کے درمیان ایسی بات کا ذکر بھی نہیں ہوا تھا اور اس کے بعد بھی کبھی انھوں نے اس واقعہ کو دُہرایا نہ اس کا ذکر کیا۔

شرآیو کی ایک لڑکے شری آپت سے دوستی ہوگئی۔ وہ اس کے ساتھ آکر رہنے لگا۔ بعد میں دونوں نے شادی کرلی اور امریکہ چلے گئے۔ اب شرآیو وہاں جج ہے۔ سُنا ہے شری آپت کا انتقال ہوگیا۔ مسز اَدوارے کینسر کے مرض میں مبتلا ہوکر انتقال کر گئیں۔ ادوآرے کثرت شراب نوشی سے بیمار ہوگئے۔ اسپتال میں انتقال ہوا۔ ہم آخر تک اس خاندان سے متعلق رہے۔ زیوَیر وِلا سے چلے جانے کے بعد بھی۔ ادوارے اور مسز اَدوارے کی بھی محبت کی شادی تھی۔ ادوارے انھیں پہلے ٹیوشن پڑھایا کرتے تھے۔

میں جہاں جہاں بھی رہا ہمسایوں سے ہمیشہ اچھے تعلقات اور قربت رہی۔ زیوَیر وِلا میں بھی یہی صورت تھی۔ ادوارے کے اوپر والی منزل میں انور حسین رہتے تھے۔ وہ پٹنہ کے رہنے والے تھے: بمبئی میں گوئل سنے کارپوریشن میں پروڈکشن میں کام کرتے تھے اس کے بعد خود پروڈیوسر ہوگئے تھے۔ "مسافر" کے نام سے ایک فلم بنائی تھی جو میں نے لکھی تھی۔ انور پر اچانک دل کا دورہ پڑنے سے ان کا انتقال ہوگیا۔ وہ ابھی جوان ہی تھے۔ بیوی بچّے گھر کو تالا لگا کر پٹنہ چلے گئے۔ زیوَیر وِلا ابھی بھری پُری جگہ تھی دیکھتے دیکھتے اجاڑ ہوگئی۔ ادوارے کے تین لڑکے تھے وہ بھی امریکہ چلے گئے اور وہیں آباد ہوگئے۔ گنڈو، منڈو اور ببّو نام تھے۔ منڈو نے ایک رومن لڑکی سے شادی کرلی تھی۔ اب معلوم نہیں سب کس حال میں ہیں۔

جب میں نے زیوَیر وِلا لیا تھا اُس وقت بڑا تھا اب چھوٹا پڑنے لگا تھا۔ میں نے قریب ہی "ہل ڈیو" نام کی عمارت میں ایک فلیٹ خریدا اور ہم اس میں منتقل ہوگئے۔ زیوَیر وِلا کو میں نے اپنے پڑھنے لکھنے کی جگہ بنالیا۔ "ہل ڈیو" سے پانچ سات منٹ کا راستہ تھا۔ یہ فلیٹ اب بھی میرے پاس ہے۔

یہ فلمیں جو میں نے اس دور میں لکھیں، جن کا اوپر کہیں کہیں ذکر ہے، ساری فلمیں نہیں۔ ساری کیا آدھی بھی نہیں۔ نخشب میرا بہت دوست تھا۔ ان کامیاب فلموں میں نخشب جارچوی کی فلمیں بھی ہیں۔ نخشب کا اپنا نام اختر تھا۔ نخشب کو میں اس وقت سے جانتا تھا جب ساغر نظامی کے 'ایشیا' میں کام کر رہا تھا اور میرٹھ کالج سے فارسی میں ایم اے بھی کر رہا تھا۔ اب مجھے "سوز نغمہ"، "رفتار" اور "زندگی اور طوفان" کے سوا نخشب کی اور کسی فلم کا نام یاد نہیں رہا مگر نخشب یاد ہے۔ اس قسم کا آدمی تھا کہ جتنی دیر آپ کے ساتھ رہے گا آپ کو ہشاش بشاش رکھے گا۔ بہت ہی زندہ دل شخص تھا۔ اس کے صرف دو تین ہی شوق تھے گھوڑوں کی ریس، خوش پوشی، مشرقی انداز کی شاعری اور لڑکیوں سے دلچسپی جس کے لئے حکیم حیدر بیگ کی دوائیں اور کشتے بہت کام آتے تھے۔ اس کے پڑوس میں اینگلو انڈین لڑکی رہتی تھی۔ اچھی صورت کی تھی عمر کوئی سولہ سترہ۔ مجھے اس کے لئے بہت دن اکساتا رہا۔ "چل کمال کی چیز ہے، صرف چار سو روپے لیتی ہے جتنی دیر تمہارے ساتھ رہے گی زندگی کا مزہ بدل دے گی۔" میں ہنس کر چپ ہو جاتا تھا۔ اس لئے کہ اس لڑکی کو میں بھی جانتا تھا اکثر نخشب کے یہاں آتی تھی۔ نخشب کی دلی میں ڈائرکٹر شانتارام سے کہیں ملاقات ہو گئی تھی۔ چند ہی روز میں اُن سے ایسی رسم و راہ پیدا کی کہ ان کی فلم کے گانے لکھنے ان کے ساتھ بمبئی آ گیا۔ ڈائرکٹر شوکت حسین رضوی کی ایک فلم میں اس نے عورتوں کی قوالی لکھی جو بہت مقبول ہوئی۔ بیچ میں عباس نام کے ایک آدمی سے ملاقات ہوئی جو بہت نمازی قسم کا تھا مگر فلموں سے دلچسپی رکھتا تھا۔ نخشب اس کے ساتھ پانچوں وقت کی نماز پابندی سے پڑھنے لگا۔ اس نے خوش ہو کر فلم بنانے کے لئے روپیہ دے دیا اور نخشب پروڈیوسر بن گیا۔ اس میں بہت سی باتیں تھیں جو مجھے پسند تھیں۔ جامہ زیب، خوش وقت، خوش خوراک، بہت زندہ دل اور دوستوں کا دوست ہر وقت ہنستا رہتا تھا۔ پاکستان چلا گیا تھا۔ وہاں آنت پھٹ جانے کی وجہ سے جوان ہی مر گیا۔ مجھے اب تک افسوس ہے وہ اتنی جلدی کیوں مر گیا۔ اُسے بہت دن زندہ رہنا چاہئے تھا۔

نخشب کے ساتھ منور آغا مجنوں کا ذکر بھی ضروری ہے۔ میری ان سے پہلی ملاقات نخشب ہی کے مکان پر ہوئی تھی۔ ایک روز جو میں نخشب سے ملنے گیا تو گھر پر نہیں تھے۔ منور آغا مجنوں، نادرہ کو اپنا کلام سنا رہے تھے۔ نادرہ نخشب کی پہلی فلم "نغمہ" کی ہیروئن تھی۔ مجنوں لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ جعفر علی خان کے خاندان سے تعلق تھا۔ مزاحیہ شاعری کرتے تھے۔ فلموں میں کوئی کام مل جاتا تھا وہ بھی کر لیتے تھے۔ نخشب کی پہلی فلم "نغمہ" میں بھی انھوں نے ایک ملازم کا کردار کیا تھا۔ ان کی ایک نظم تھی "مکھی"۔ وہ بہت سنایا کرتے تھے۔ ایک نظم بمبئی پر کہہ رکھی تھی۔ یہ دونوں نظمیں اچھی مزیدار تھیں۔ مجنوں اپنی ذات سے بھی بہت باغ و بہار آدمی تھے۔ گورے چٹے، چھوٹا قد تھا۔ نخشب کے یہاں ملاقات کے بعد میرے یہاں بھی اکثر آنے لگے تھے، اپنے دوست کاظم کے ساتھ جن کا محبوب مشغلہ بوڑھی امیر عورتوں سے

ی کرتا تھا۔ مجنوں کچھ دن تو کاظم کے ساتھ آتے رہے پھر ایک لڑکی جگنو کے ساتھ آنے لگے تھے۔ یہ دلّی کی رہنے والی لڑکی تھی جسے فلموں میں کام کرنے کا شوق تھا۔ مجنوں کا کینسر کے مرض میں انتقال ہوا۔ جگنو کو دل کا عارضہ ہو گیا موت اچانک دورہ پڑنے سے ہوئی۔ مجنوں کا کوئی مجموعہ کلام نہیں چھپا شاید۔

اجتبیٰ رضوی

"آپ کی فرمائش کی تعمیل میں مندرجہ ذیل تحریریں بھجوا رہا ہوں:

(۱) "شعلۂ نذا" سے ایک مختصر نظم، جو کسی زمانے میں بہت مشہور ہوئی تھی۔ اجتبیٰ صاحب نے یہ نظم اپنی اہلیہ کے انتقال کے بعد کہی تھی۔

(۲) "شعلۂ نذا" کے بعد کی مشہور نظم "پہنائی" جو خود اجتبیٰ صاحب کو بہت پسند تھی۔

(۳) "شعلۂ نذا" کے بعد کی دس غیر مطبوعہ رباعیاں۔

(۴) اجتبیٰ صاحب کی DICTATE کرائی ہوئی ایک غیر مطبوعہ نثری تحریر جس سے ان کے PSY-CHIC تجربات پر کافی روشنی پڑتی ہے۔

یہ چیزیں آپ دیکھ لیں۔ جو چیزیں آپ کے کام کی ہوں شائع فرمائیں۔

شعلۂ نذا ۱۹۳۵ء میں چھپا تھا۔ اس کے بعد اُن کی صرف ایک نظم "پہنائی" ملتی ہے اور دو غزلیں (جنھیں میں نے "شب خون" میں چھپوا دیا تھا اور جس کا ذکر "میرے لندن" میں ہے۔ ملت کالج والے مشاعرے میں انھوں نے یہی دو غزلیں پڑھی تھیں) ان کے علاوہ ۲۰ - ۲۵ رباعیاں ہیں۔ ان میں سے دس آپ کو روانہ کر رہا ہوں۔ نثر کی تحریر ان کی اِملا کرائی ہوئی ہے۔ انگریزی کے بہت سے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ عام گفتگو میں اگر مخاطب انگریزی داں ہو تو وہ انگریزی الفاظ کا کافی استعمال کرتے تھے، اور فلسفیانہ مباحث پر گفتگو زیادہ انگریزی میں ہی کرتے تھے۔ نیاز صاحب نے عنوان تو دے دیا ہے۔ "اجتبیٰ رضوی کی غزل گوئی" مگر صرف اشعار کا انتخاب دیا ہے۔ جو چند جملے لکھے ہیں، ان سے اجتبیٰ صاحب کی غزل گوئی پر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔

محسن رضا رضوی یہاں جواہر لال نہرو یونیورسٹی سے اردو میں ایم۔ اے کر رہے ہیں۔ اجتبیٰ صاحب کے آخری دنوں میں ان کی خدمت گزار رہے ہیں۔ انھوں نے اجتبیٰ صاحب پر لکھے ہوئے مضامین کا ایک مجموعہ مرتب کیا ہے۔ چھپنا باقی ہے۔"

"مظہر امام"

- اجتبیٰ صاحب (مضمون) مظہر امام • پہنائی (نظم) اجتبیٰ رضوی
- خوابوں کا سلسلہ (غیر مطبوعہ مضمون) اجتبیٰ رضوی • روح بے تابی تجھ کو ڈھونڈتی ہے۔ اجتبیٰ رضوی
- رباعیات ______ اجتبیٰ رضوی • اشعار ______ اجتبیٰ رضوی

مظہر امام

اجتبیٰ صاحب

اپنے رنگ کا آخری شاعر

اجتبیٰ رضوی کو یاد کرنا اپنے ماضی کی راکھ کریدنے کے مترادف ہے۔ ماضی کی یادیں انسانی لاشعور کا بیش
ت سرمایہ سہی، مگر گردشِ ایام کو ہمیشہ پیچھے کی طرف موڑنا ممکن نہیں ہوتا۔ یوں بھی زوالِ عمر کے ساتھ یادوں کے
وں کی طنابیں آہستہ آہستہ ٹوٹ رہی ہیں، اس لئے اجتبیٰ رضوی کی شاعرانہ اہمیت کے پہلے تاثر کو یادوں کے دائرے
ں لانا خاصہ دشوار ہو رہا ہے۔ نوعمری میں جب شعروادب سے نیا نیا لگاؤ ہوتا ہے تو پہلی نگاہ اپنے قریب کے، اپنے
قے کے شاعروں اور ادیبوں کی جانب جاتی ہے۔ جمیل مظہری کا نام پہلے سنا، پھر پرویز شاہدی کا، اجتبیٰ رضوی کا نام
بہ اور بعد۔ تمنائی نے بہار کے نئے شاعروں کی نظموں کا ایک خوبصورت مجموعہ "اشارہ" کے نام سے ۱۹۴۲ء میں شائع
تھا۔ اس میں اجتبیٰ رضوی کی بھی چند نظمیں شامل تھیں۔ ۱۶، ۱۷ سال کی عمر میں یہ نظمیں کم ہی سمجھ میں آئیں۔ اجتبیٰ صاحب
کلام سے یہ پہلا باقاعدہ تعارف تھا۔ اس زمانے میں بعض برگزیدہ رسائل ساقی، ہمایوں، ادبِ لطیف،
ئی دنیا کے علاوہ شاہکار، نیرنگِ خیال، عالمگیر وغیرہ میرے مطالعے میں رہا کرتے تھے۔ ان میں نہ اجتبیٰ رضوی نظر
تے تھے، نہ جمیل مظہری، نہ پرویز شاہدی۔ اُس وقت کے تنقیدی مضامین میں بھی ان میں سے کسی کا ذکر نہیں ملتا
ا۔ اس لئے ذہن میں یہ بات بیٹھی ہوئی تھی کہ یہ شعراء اس قابل ہی نہیں کہ اُن کا مطالعہ کیا جائے۔ مگر بہار میں اجتبیٰ
شاعری اربابِ نظر کو متوجہ کر رہی تھی۔ "ندیم" کے بہار نمبر ۱۹۴۰ء میں بہار کی شاعری سے متعلق دو مضامین
تھے۔ ان میں اجتبیٰ کا ذکر موجود تھا، لیکن یہ شمارہ میرے مطالعے میں دیر سے آیا۔

آہستہ آہستہ اجتبیٰ رضوی کی شخصیت کے بعض ایسے پہلوؤں سے بھی شناسائی ہوئی جو عمومی نوعیت
نہ تھے، یعنی جن سے ان کی ذات کے کچھ انفرادی، غیر رسمی گوشے اُجاگر ہوتے تھے۔ کلکتے میں پرویز شاہدی سے
ن کا ذکر اکثر آیا کرتا تھا۔ یہ تو مجھے معلوم تھا کہ اجتبیٰ ایک بار اچانک گھر سے غائب ہوگئے اور کسی پہاڑی کے غار میں
شتہ گیر رہے۔ پرویز صاحب کا کہنا تھا کہ بیوی کی دائمی مفارقت سے پیدا شدہ جنسی ناآسودگی کی شدت
نے اجتبیٰ صاحب کو علم الارواح کے مطالعے اور روحانی (PSYCHIC) تجربات کی جانب مائل کیا۔ یہ بھی معلوم

ہوا کہ مذاہب کے مطالعے کے دوران وہ کبھی ایک مذہب سے متاثر ہوتے ہیں، کبھی دوسرے سے۔ مثلاً کبھی اُن پر بدھ مت غالب ہوتا ہے، کبھی فلسفۂ ویدانت، کبھی عیسائیت اور کبھی اسلام۔ اسی تشکیک نے ان سے یہ غیر معمولی رباعی کہلوائی تھی:

احساس کے واردات جھوٹے نکلے حکمت کے مسلّمات جھوٹے نکلے
پرکھا جو عقائد کو تو افسوس افسوس سچّوں کے تصوّرات جھوٹے نکلے

اجتبیٰ رضوی سے میری پہلی ملاقات ۱۹۵۲ء میں کلکتہ میں سی۔ ایم۔ او ہائی اسکول میں ہوئی جب وہ پرویز شاہدی سے ملنے تشریف لائے۔ اس وقت بھی ان کی داڑھی ان کا شناخت نامہ تھی۔ پرویز صاحب اس اسکول میں ہیڈ ماسٹر تھے اور میں بھی وہیں اسسٹنٹ ٹیچر کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ اجتبیٰ رضوی کا مجموعۂ کلام "شعلۂ ندا" انھیں دنوں شائع ہوا تھا۔ انھوں نے پرویز شاہدی کو اس کی ایک کاپی اپنے دستخط کے ساتھ پیش کی جسے ان کے رخصت ہونے کے بعد پرویز صاحب نے میرے حوالے کر دیا، کیوں کہ انھوں نے، بقول اُن کے، اجتبیٰ صاحب کا سارا کلام سُن رکھا تھا۔ یہ نسخہ آج بھی میرے ذاتی کتب خانے میں محفوظ ہے۔ اس ملاقات میں دونوں کے درمیان جس نوعیت کی بے تکلفانہ چھیڑ چھاڑ ہوئی اور جو موضوعات زیرِ گفتگو آئے، انھیں بیان کرنے کی جسارت مجھ میں نہیں ہے، کیونکہ مجھے خلقِ خدا کو منہ دکھانا ہے۔ دورانِ گفتگو یہ بھی اندازہ ہوا کہ اجتبیٰ رضوی ان دنوں عیسائیت میں راہِ نجات تلاش کر رہے ہیں۔ لیکن سب سے دلچسپ بات جو اُن کی زبان سے متاسفانہ لہجے میں سُننے میں آئی، وہ کچھ اس طرح تھی

"پرویز! میں چالیس سے اوپر ہو چکا۔ اب میرے پیغمبر ہونے کی اُمید باقی نہیں رہی۔ جتنے بھی پیغمبر ہوئے ہیں، اُن پر پیغمبری چالیس کی عمر تک ودیعت ہو چکی تھی۔"

شعلۂ ندا کی اشاعت کے بعد نیاز فتح پوری نے اپنے رسالے "نگار" میں اجتبیٰ رضوی کے اشعار کا ایک انتخاب چھاپا تھا۔ انھیں دنوں ارشد کاکوی نے جمیل مظہری کے نام ایک مضمون نما مکتوب میں اجتبیٰ رضوی کے شاعرانہ اوصاف پر روشنی ڈالی۔ یہ مضمون بھی "نگار" میں چھپا۔ اسی زمانے میں "نقوش" کے شخصیات نمبر کی دوسری جلد میں ولی الرحمٰن ولی کاکوی نے بہار کے اہم شاعروں کا ذکر کرتے ہوئے اجتبیٰ رضوی کے انفرادی شعری کردار پر بھی چند جملے سپردِ قلم کیے۔ "شعلۂ ندا" نے اجتبیٰ رضوی کی شہرت میں خاطر خواہ اضافہ کیا۔ احتشام حسین اور آل احمد سرور کی نگاہیں بھی ان کی جانب اٹھیں۔ ۱۹۵۷ء میں اجتبیٰ رضوی کی ایک نظم کراچی کے "شعور" میں نظر آئی تو بڑی حیرت ہوئی۔ یہ رسالہ خوبصورت ٹائپ میں کئی رنگوں میں چھپتا تھا۔ شاید اس سے زیادہ جاذبِ نظر کوئی اور ادبی رسالہ اردو

میں اب تک شائع نہیں ہوا۔ اسے مشہور مصوّر زیدی نے جاری کیا تھا، اور اس کی ترتیب پروفیسر مجتبیٰ حسین مرحوم کے سپرد تھی۔ "افکار" کراچی نے جب ۱۹۸۰ء میں اپنا خصوصی شمارہ "نذرِ زیدی" شائع کیا تو مجتبیٰ حسین نے "شعور" کی یاد تازہ کرتے ہوئے لکھا کہ "اس میں بعض مضمون نگار نگاروں کی تخلیقات بھی شائع ہوئیں جو اس دور کے کسی رسالے میں شاید ہی چھپتی ہوں مثلاً اجتبیٰ رضوی کا کلام۔" اجتبیٰ رضوی اور چند دوسرے شعراء کی وکالت میں محبوب خزاں نے "سوغات" کے جدید نظم نمبر (۱۹۶۱ء) میں "مگر سچ کون بولے گا" کے عنوان سے تنقید کی غلط بخشیوں کے خلاف ایک سخت مضمون لکھا۔ اس کے بعد ہی "سوغات" کے ایک شمارے میں اجتبیٰ رضوی کی شاعری اور ان کی مابعد الطبیعاتی اور متصوفانہ فکر پر نظیر صدیقی کا ایک عمدہ مضمون شائع ہوا، جو اُن کے تنقیدی مضامین کے پہلے مجموعے "تاثرات و تعصبات" (۱۹۶۲ء) میں شامل ہے۔ اجتبیٰ کے فن پر اختر اورینوی کا ایک مبسوط مقالہ اس سے پہلے ۱۹۶۰ء میں چھپ چکا تھا۔

۱۹۶۰ء میں اجتبیٰ رضوی ملّت کالج کے پرنسپل ہو کر مستقل طور پر دربھنگا آگئے۔ راجندر کالج چھپرہ میں وہ شعبۂ اردو و فارسی کے صدر تھے۔ تاریخ اور فلسفے پر ان مضامین کے اساتذہ سے زیادہ علم رکھتے تھے۔ انگریزی اور عربی میں غیر معمولی دستگاہ تھی۔ وہ ہر اعتبار سے اس کالج کے پرنسپل ہونے کا استحقاق رکھتے تھے۔ ان کی حق تلفی ہوئی، دل برداشتہ ہوئے، ملّت کالج دربھنگا کی طرف سے پیش کش ہوئی تو سربراہی قبول کر لی۔ خدمت کا شوق تھا، ایک نئے تعلیمی کالج کو اپنے پیروں پر کھڑا کرنے کا جذبہ تھا۔ اس کے لئے عمارت کی تعمیر کرنی تھی۔ انھوں نے یہ چیلنج قبول کیا۔ عمارت کے ARCHITECTURE میں ان کے ذوق کی نفاست کارفرما رہی۔ مزدوروں اور معماروں کے کام کی نگرانی بھی وہ بہ نفسِ نفیس خود کرتے۔ عمارت کی تعمیر کے لئے پیسوں کا مسئلہ تھا اس کے لئے انھوں نے ملک کے دور دراز علاقوں کا سفر کر کے مخیّر حضرات سے رابطہ قائم کیا۔ ایک بار جب کالج کی عمارت کا بیشتر حصہ تیار ہو چکا تھا، مجھے دربھنگے جانے کا اتفاق ہوا۔ یہ ۱۹۶۴ء کی بات ہے۔ میں اجتبیٰ صاحب سے ملنے کالج چلا گیا۔ وہ مجھے اپنے کمرے سے باہر میدان میں لے آئے اور الگ الگ زاویے سے عمارت کو دکھاتے رہے اور اس کے فنِ تعمیر کی خوبیاں گِناتے رہے۔ انھوں نے احساسِ تفاخر کے ساتھ یہ بھی کہا کہ میں نے چھپرے میں اپنے آبائی مکان کو نہ صرف قائم رکھا ہے بلکہ اس کی شکل و صورت سنوار دی ہے، جبکہ جمیل اور پرویز دونوں کے مکان یا تو بِک گئے یا کھنڈر ہو گئے۔ اجتبیٰ صاحب غیر ضروری شاعرانہ بے نیازی سے بے نیاز تھے اور عمارت کی تعمیر کو بھی وہ ذہن کی تعمیر کا ہی حصّہ سمجھتے تھے۔

انہیں دنوں اجتبیٰ رضوی نے اپنے کالج کے طلبہ سے خطاب کرنے کے لئے مجھے دعوت دی۔ اُن ہی کے کہنے سے ایسے موضوع کا انتخاب کیا گیا جو بی۔ اے (آنرز) کے "مقالے" کے پرچے کے لئے مفید ہو سکے۔ یو اردو شاعری میں ہیئت کے تجربوں پر ایک مقالہ پڑھا۔ یہی مقالہ میرے مجموعہ "آتی جاتی لہریں" میں "اردو شاعری صورت کی جلوہ گری" کے عنوان سے شامل ہے۔ مقالے کے اختتام پر کالج کے پرنسپل کی حیثیت سے اجتبیٰ رضوی مقالہ اور صاحب مقالہ کے لئے جن ستائشی کلمات کا استعمال کر کے مجھے شرمسار کیا، انھیں اگر دہراؤں تو اجتبیٰ کی فراخدلی اور وسیع القلبی کا اظہار تو ضرور ہوگا مگر میں اپنے سلسلے میں کہے ہوئے مدحیہ کلمات کے لئے کیا جواز پیش کروں گا جن کا میں ہرگز مستحق نہ تھا!

۱۹۶۵ء میں میری والدہ کا انتقال ہوا۔ اُن دنوں میں گوہاٹی میں تھا۔ خبر ملتے ہی افتاں و خیزاں دربھنگے پہنچا۔ عزیزوں، دوستوں اور شناساؤں کی آمد و رفت سے گھر کی فضا کافی سوگوار تھی۔ والدہ کے غیر متوقع اچانک سانحہ کے صدمے کے علاوہ میرے دل پر ایک اور بوجھ تھا کہ میں اُن کی مٹی میں بھی شریک نہ ہو سکا۔ ان کے انتقال کو چار پانچ دن گزر چکے تھے کہ اجتبیٰ رضوی بھی تعزیت کو آ گئے۔ انھوں نے آتے ہی معذرت کی کہ اس سانحے کی اطلاع انھیں اسی دن ملی ہے۔ پھر جیسا کہ رسم ہے، وہ والدہ کی علالت وغیرہ کے بارے میں دریافت کرنے لگے۔ میں نے غمزدہ ماحول کی شدت کو کم کرنے کے خیال سے ان کے استفسار کا مختصر جواب دیا اور بات کا رُخ بدل دیا۔ اجتبیٰ صاحب کو یہ احساس ہوا کہ شاید میں نے اس حادثے کا خاطر خواہ اثر نہیں لیا ہے۔ انھوں نے ماں کی عظمت، شفقت، قربانی وغیرہ پر ایک طویل رقت انگیز تقریر کی اور مجھ میں "احساسِ جرم" جگا کر رخصت ہوئے۔ اجتبیٰ صاحب اپنی والدہ سے بے پناہ محبت کرتے تھے اور ان کے آخر دم تک ان کی خدمت کو اپنے لئے سرمایۂ افتخار سمجھتے رہے۔ حتیٰ کہ اجتبیٰ صاحب کو ان کے انتقال کے بعد اُن کی وصیت کے بموجب ان کے آبائی وطن چھپرہ میں نہیں بلکہ دربھنگے میں اُن کی والدہ کے پہلو میں دفن کیا گیا۔

۱۹۶۸ء میں ۵۸ سال کی عمر میں پرویز شاہدی کا اچانک انتقال ہو گیا۔ ان کے دونوں ہم عمر دوستوں جمیل مظہری اور اجتبیٰ رضوی نے اپنے رنج و غم کا اظہار اپنی مندرجہ ذیل رباعیات کے ذریعے کیا:

پیری میں ذلیل و خوار رہنے کو چھٹے
تاریخِ وفات سب کی کہنے کو چھٹے
اک بار قریبِ گور جا کر لوٹے
پرویز! تمہارا داغ سہنے کو چھٹے
(جمیل مظہری)

اس جینے پہ نفرین ہے اب تک میں جیا
احباب چھٹے، خونِ جگر میں نے پیا
میرے لئے ایوب کا غم کیا کم تھا
صد حیف کہ پرویز نے بھی داغ دیا
(اجتبیٰ، صفحہ ۱۲)

"شعلۂ نذا" کی اشاعت کے بعد اجتبیٰ رضوی نے شعر کم کہے۔ [illegible] کے آس پاس ان کی کہی ہوئی نظم "پہنائی" رے خیال میں اُن کی بہترین نظموں میں ہے۔ خود انھیں بھی بہت پسند تھی اور اس کی تشریح وہ اکثر کیا کرتے تھے۔ یہ نظم ل انڈیا ریڈیو پٹنہ سے ان کے تعارفی نوٹ کے ساتھ کئی بار نشر ہوئی، اور پھر کئی جگہ چھپی۔ اس نظم کی فکری سطح بہت ند ہے۔ یہ نظم اپنی تیکنک کے لحاظ سے بھی متوجہ کرتی ہے۔ "پہنائی" کے علاوہ شاید اس زمانے میں انھوں نے کوئی اور ظم نہیں کہی۔ البتہ کچھ غزلیں کہیں۔ میں نے ان سے ان کی دو تازہ غزلیں لے کر "شب خون" کو بھیج دیں جو اس زمانے میں دیدیت کے فروغ کے باعث بہت اہم رسالہ سمجھا جاتا تھا۔ یہ غزلیں اس رسالے کے شمارہ ۳۹ (اگست ۶۹ء) یں شائع ہوئیں۔ میری دی ہوئی اطلاع کی بنیاد پر اجتبیٰ رضوی کا مختصر تعارف اس طرح کرایا گیا تھا:

> "بہار کی مشہور "شاعرانہ تثلیث" (جس کے بقیہ دو اراکین پرویز شاہدی مرحوم اور جمیل مظہری ہیں) کے ایک رُکن ہیں۔ ایک کالج کے پرنسپل ہیں۔"

یہ تحریر شمس الرحمٰن فاروقی کی تھی۔

بیسویں صدی کی چوتھی دہائی کے اواخر تک بہار کی نئی نسل کے شاعروں میں جمیل مظہری، اجتبیٰ رضوی اور پرویز شاہدی اپنے افکار و اسلوب کے اعتبار سے امتیازی حیثیت حاصل کر چکے تھے، اور ہم عمری، دوستی اور قربت کے باعث ان تینوں کی ایک "تثلیث" بن گئی تھی۔ پرویز شاہدی ترقی پسندی اور مارکسیت کی طرف آ گئے جمیل مظہری اور اجتبیٰ رضوی بالترتیب فلسفیانہ تشکیک اور مابعد الطبعیات کے زیر اثر رہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "ہمارے دونوں شاعر (جمیل مظہری اور اجتبیٰ رضوی) بہار کی جغرافیائی حد بندیوں میں محصور رہے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب میں جب بھی فلسفیانہ شاعری کی جستجو ہوگی، نظر ان دونوں فن کاروں پر ضرور ٹھہرے گی۔"

("عصری ادب" اپریل تا جون ۸۲ء)

جمیل مظہری نے اپنے بعض اشعار میں اجتبیٰ رضوی کی داڑھی سے چھیڑ چھاڑ کی ہے:

کہو اجتبیٰ سے جمیل یہ، کہ بڑھائیں ریشِ عزیز کو
یہ بضاعت اتنی قلیل ہے کہ حریفِ زلفِ رسا نہیں

یا پھر یہ رباعی، جس میں پرویز اور اجتبیٰ دونوں کی جانب جمیل مظہری کے غیر معمولی مخلصانہ رویّے کا

کا اظہار ہوتا ہے:

میں یہ نہیں کہتا کہ اچھوتی دیدے — ساقی! مجھے پرویز کی جھوٹی دیدے

آلودۂ مے ہے اجتبیٰ کی داڑھی — مجھ کو اسی داڑھی کی نچوڑی دیدے

پرویز شاہدی کی شادی پر تہنیتی نظم پیش کرتے ہوئے وہ "دلہن" کے حوالے سے اجتبیٰ رضوی کی پا

پر دوستانہ طنز کرتے ہیں:

صلائے عام ہے یارانِ پارسا کے لئے — مقامِ خوف ہے کم بخت اجتبا کے لئے

مجھے یہ ڈر ہے ہوا کھا کے اُن کے آنچل کی — غریب راہ بڑھاپے میں لے نہ جنگل کی

جمیل مظہری نے ۱۹۵۴ء/۵۵ء کے آس پاس جب اپنی مشہور غزل — بہ قدرِ پیمانۂ تخیل سرور ہر دل میں ہے خو

کا — پر نظرِ ثانی کی تو انہوں نے مندرجہ ذیل مقطع کا اضافہ کیا، جس سے ان کا انکسار تو ظاہر ہوتا ہی ہے، اجتبیٰ اور پر

کے تعلق سے ان کی تنقیدی رائے کا بھی پتہ چلتا ہے — اجتبیٰ کے یہاں جذبے کا والہانہ پن ہے اور پرویز کے یہاں بیان کا

جمیل! حیرت میں ہے زمانہ مرے تغزل کی مفلسی پر — نہ جذبۂ اجتبائے رضوی نہ کیف پرویز شاہدی کا

اجتبیٰ رضوی کی ازدواجی زندگی بہت مختصر رہی۔ صرف ۵½ سال۔ اپنی بیوی کے انتقال کے بعد وہ غم اور الم

کی شدید کیفیت میں مبتلا رہے۔ اس زمانے میں کہی ہوئی ان کی بہت سی نظموں مثلاً "نقشِ فریادی"، "تیری یاد

روحِ بے تاب تجھ کو ڈھونڈتی ہے"، "ہماری عید" وغیرہ اور غزلوں کے بہت سے اشعار میں اس کیفیت کا اظہار ہو:

حتیٰ کہ وہ موت کی خواہش کرنے لگے:

اے ساقیٔ بزمِ کیفِ حیات! اب مجھ کو پیاسا جانے دے — مے جس میں مری تقدیر کی تھی، وہ شیشہ تجھ سے ٹوٹ گیا

اجتبیٰ رضوی کی مجذوبیت، دنیا بیزاری اور عزلت نشینی بہنوں کے لئے تشویش کا باعث تھی۔ جمیل مظہری نے

دوستانہ مشورہ دیا:

اے رضوی دانا! ہوش میں آ، سن مظہری ناداں کی صدا — تو سالک ہے، مجذوب نہ بن، مجذوب پہ دنیا ہنستی ہے

انہوں نے اپنی اور اجتبیٰ کی ذہنی ہم آہنگی کو اپنی مثنوی "جہنم" کے ایک مصرعے میں یوں متذکرہ کیا ہے:

چہ اہلِ خطا رضوی و مظہری

لیکن سب سے بڑا خراج جو انہوں نے اجتبیٰ رضوی کے شاعرانہ مرتبے کو پیش کیا ہے، وہ یہ ہے:

زبورِ ہند کہیے مظہری! رضوی کی غزلوں کو — حقائق کو جو لفظوں میں سمو کر معجزہ کردے

۱۹۶۹ء میں غالب صدی کے موقع پر اجتبیٰ صاحب کی سرپرستی میں ملت کالج میں ایک مشاعرہ ہوا۔ میں ان دنوں پٹنے میں تھا۔ انھوں نے مجھے اطلاع بھجوائی کہ تمھیں اس میں آنا ہی ہے اور نظامت کی ذمّہ داری بھی سنبھالنی ہے اور یہ کہ یہ مشاعرہ تمہارے سپرد ہے۔ اجتبیٰ صاحب مشاعروں میں شعر سنانے سے حتی الامکان احتراز کرتے تھے لیکن یہ ان کے اپنے کالج کا مشاعرہ تھا۔ دو غزلیں پیش کیں۔ جذبے کے پورے والہانہ پن کے ساتھ اجتبیٰ رضوی کے شعر پڑھنے کا خاص انداز تھا۔ وہ سر تا بہ قدم شعر بن جاتے تھے، اور ان کا پورا وجود لہراتا ہوا محسوس ہوتا تھا۔ لیکن مشاعروں سے ان کو دلچسپی نہ تھی۔ کہیں مروتاً یا جبراً شریک ہونا پڑتا تو شعر پڑھے بغیر درمیان سے اٹھ کر چلے آتے۔ ایک بار انھوں نے مجھے اپنی یہ رباعی اپنے مخصوص تمثیلی انداز میں سنائی تھی:

میں اور بغل میں لے کے بستا جاؤں؟ بن کر محفل میں اک تماشا جاؤں؟
کفّارۂ جرمِ خودشناسی، رضوی! یہ ہے کہ مشاعروں میں کھینچا جاؤں

۱۹۶۹ء میں ہی، میں بہار یونیورسٹی سے ایم۔اے (فارسی) کا امتحان دے رہا تھا۔ اس میں ایک پرچہ تاریخِ اسلام بھی تھا۔ اس موضوع پر جو کتابیں نصاب میں تھیں یا مجھے مل سکیں، ان سے میری تشفی نہیں ہو رہی تھی اور مجھے اندیشہ تھا کہ پرچہ حسبِ خواہ نہ کر پاؤں گا۔ ایک نوع کی مایوسی کے عالم میں امتحان دینے کے لئے پٹنہ سے مظفر پور کا سفر کر رہا تھا کہ سون پور میں اجتبیٰ رضوی فرسٹ کلاس کے ڈبّے میں دکھائی دئے۔ ان کی ہم سفری کی عزّت حاصل کرنے کی خاطر میں بھی انھیں کے کمپارٹمنٹ میں آگیا۔ وہ میرے سفر کا سبب دریافت کرنے لگے۔ میں نے ان سے اپنی مشکل بتائی، اور اُن سے تاریخِ اسلام کے بعض واقعات کے بارے میں وضاحت چاہی۔ سون پور اور مظفر پور کے قریباً ڈیڑھ گھنٹے کے سفر میں انھوں نے اسلامی تاریخ کے ضروری اجزاء کو گویا مجھ پر آئینہ کر دیا، اور ساری باتیں کچھ اس طرح ذہن نشین ہو گئیں کہ اس پرچے میں امتیاز حاصل کرنا یقینی ہو گیا۔

میں نے جمیلؔ مظہری، پرویزؔ شاہدی اور اجتبیٰ رضوی کی دوستی کا ذکر کیا ہے۔ لیکن میرا خیال ہے اس دوستی میں بھی ایک تکلّف حائل تھا۔ ایک پرانی بات یاد آگئی۔ ۱۹۶۲ء میں جب میں کٹک میں تھا، اجتبیٰ صاحب سے کالج کے تعلق سے کوئی سفارش کرنی تھی ـــ اس کی نوعیت یاد نہیں ـــ شاید میرے بڑے بھائی حسن امام درد نے مجھے اس کے لئے لکھا ہوگا۔ اجتبیٰ صاحب سے اُس وقت تک میرے ایسے مراسم قائم نہیں ہوتے تھے کہ انھیں راہِ راست لکھتا۔ لہٰذا میں نے جمیلؔ مظہری اور پرویزؔ شاہدی کا سہارا لینا مناسب سمجھا۔ ان دونوں نے جواب میں مجھے جو خط لکھے، ان کے متعلقہ اقتباسات اجتبیٰ صاحب سے ان کے مراسم کو سمجھنے میں معاون ہوں گے۔

جمیل صاحب نے وسط ستمبر ۱۹۶۲ء میں پٹنہ سے لکھا تھا:

"آپ کا خط ملا تھا۔ چونکہ اجتبیٰ صاحب یہاں ۲۳ کو آنے والے ہیں، اس لئے سوچا کہ ان سے زبانی کہہ دوں گا۔ لیکن مشکل یہ آن پڑی کہ آپ کا خط کہیں گم ہو گیا اور اُن عزیز کا نام حافظے سے تحت شعور کے غاروں میں اُتر گیا۔ براہِ کرم واپسی ڈاک سے ان کا نام اور پتہ ارسال فرمائیے۔

اور، ایک اور گذارش کر دوں۔ اجتبیٰ صاحب سے مجھ سے بے تکلفی ضرور ہے۔ لیکن اسی بنا پر میری سفارش کی وہ چنداں پروا نہیں کرتے۔ بہرحال، قسمت آزمائی شرط ہے۔ ع کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب۔"

پرویز صاحب نے کلکتے سے اپنے ۱۰ اکتوبر ۱۹۶۲ء کے خط میں تحریر کیا تھا:

"آپ کا خط آنے سے پہلے ہی ایک صاحب حسن امام صاحب کا خط لے کر اسی غرض سے تشریف لائے تھے۔ میں نے اسی وقت اجتبیٰ رضوی کے نام ایک خط لکھ کر ان کے حوالے کر دیا تھا۔ آپ کو اس کا علم ہو چکا ہوگا۔ معلوم نہیں کوشش کا کیا نتیجہ نکلا۔ بہت ممکن ہے پس پردہ ایسی باتیں ہوں جن کا علم نہ آپ کو ہے، نہ مجھ کو۔ اگر اجتبیٰ نے میری بات مان لی تو مجھے بہت خوشی ہوگی، ورنہ اب کسی سے بھی شکایت کا موقع نہیں رہا۔ ہر شخص اپنی سہولت اور مفاد کو دیکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے میرے خط سے زیادہ مصلحت اندیشیوں اور کاروباری مفاہمتوں کا دباؤ پڑا ہو۔ بہرحال نتیجے سے مطلع فرمائیے۔"

۱۹۶۳ء میں ملّت کالج میگزین میں جمیل مظہری سے ایک انٹرویو شائع ہوا تھا، جس میں ایک سوال کے جواب میں انہوں نے کہا تھا:

"میں نے اجتبیٰ اور پرویز شاہدی کے بارے میں اپنے اشعار میں جو کچھ کہا ہے، وہ اُن کی شاعرانہ خوبیوں کی بنا پر۔ ورنہ جہاں تک دوستی کا تعلق ہے، دونوں ہی اس کے اہل نہیں۔"

میں ۱۹۶۳ء میں کشمیر چلا گیا تو اجتبیٰ صاحب سے ملنے کے مواقع کم ہو گئے۔ پرنسپل کے عہدے سے ریٹائر ہونے کے بعد وہ متھلا یونیورسٹی کے پرو وائس چانسلر ہوتے اور یونیورسٹی کیمپس میں رہنے لگے۔ اُن

دنوں دربھنگے گیا تو میں نے اُن کی معروفیات میں مخل ہونا مناسب نہ سمجھا۔ بعد میں دوبارہ وہاں جانا ہوا تو معلوم ہوا وہ چھپرو منتقل ہو گئے ہیں۔ ۵۸ء کے اواخر میں اپنے وطن آیا تو خبر ملی کہ اب وہ مستقل طور پر دربھنگا آگئے ہیں۔ اور بیمار ہیں۔ بہت دنوں پر ملاقات ہوئی۔ میری صحت بھی خراب تھی۔ دیکھتے ہی کہنے لگے: "مظہر امام! تم بوڑھے ہو گئے میں تمہیں اِس شکل میں دیکھنے کا تصور بھی نہیں کر سکتا تھا"۔ باتوں باتوں میں بولے: "میں نے کچھ مضامین لکھے ہیں۔ تم انہیں مرتب کردو۔" میں جانتا تھا انھوں نے اپنے فلسفیانہ خیالات سے متعلق کچھ نوٹس (NOTES) قلم بند کئے تھے، جو منتشر حالت میں تھے۔ میں نے عرض کیا کہ فلسفیانہ افکار و مباحث کی ترتیب و تدوین کے کام کا میں اہل نہیں ہوں، پھر بھی آپ کے حکم کی تعمیل کرکے مجھے مسرت ہوگی۔ میری خواہش تھی کہ یہ منتشر اوراق یکجا ہو جائیں مگر بہ وجوہ یہ بات آگے نہیں بڑھی۔ ان مضامین کی اشاعت اردو کے فلسفیانہ ادب میں بڑا اضافہ ہوگی۔ مگر یہ کام کون کرے! اجتبیٰ صاحب کی صحت روز بروز خراب ہوتی گئی، اور اُن کا بیشتر وقت بستر پر ہی گزرنے لگا ۶۱ء میں ان سے آخری مرتبہ ملاقات ہوئی۔ مجھے رضا نقوی واہی صاحب نے بتایا تھا کہ جب "شعلۂ ندا" کے مسودے پر نظرِ ثانی کی جا رہی تھی تو اجتبیٰ صاحب کی نظم "ندا" میں (جو مسدس کی ہیئت میں ہے) جمیل مظہری نے دو بند بڑھائے تھے۔ میں نے اس کی تصدیق چاہی۔ اجتبیٰ صاحب کہنے لگے: "ہو سکتا ہے۔ ہمارے درمیان اس طرح کا لین دین ہوا کرتا تھا۔ ہم دونوں اپنے اپنے رنگ کے اشعار ایک دوسرے سے لینے میں کوئی تکلف نہ کرتے تھے۔ میرے کچھ اشعار بھی جمیل کی غزلوں میں ہیں۔"

اجتبیٰ صاحب کے مزاج میں نفاست پسندی تھی۔ عادات و اطوار میں ایک نظم اور سلیقہ تھا، جو شاعروں کے مزاج کے روایتی تصور کے منافی ہے۔ لباس کے معاملے میں کچھ اور باذوق تھے۔ صاف ستھرا بے شکن لباس پہنتے۔ روحانیت اور مابعد الطبیعات سے شغف کے باوجود مادی جمال پرستی بھی ان میں بہت تھی۔ عمدہ کھانے کا شوق تھا۔ کچھ لوگ ان کے رہن سہن میں "شاہانہ ٹھاٹ" دیکھتے اور ان کی خود شناسی کو ان کی رعونت سے تعبیر کرتے۔ کچھ لوگوں کو یہ بھی کہتے سنا کہ وہ اپنی تعریف حتّٰی کہ خوشامد کو بھی پسند کرتے ہیں۔

ان کے پسندیدہ فلسفی بدلتے رہتے۔ کبھی مینی منگر لاؤ تسے کے افکار پر گھنٹوں بولتے، کبھی وہائٹ ہیڈ کے فلسفے کے رموز و نکات پر۔ عام گفتگو کے علاوہ تقریر کا بھی ایک خاص ملکہ تھا۔ بولتے تو سحر کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی۔ فلسفہ، تاریخ اور مذہبیات ان کے پسندیدہ موضوعات تھے۔ فارسی اور اردو کلاسیکی شاعری کے نکتہ سنج تھے۔ عروض و بلاغت پر گہری نظر تھی۔ ان کی عام بات چیت میں بھی عالمانہ شان ہوتی۔

وہ کبھی کبھی اپنی ذات کو ایک معمہ (ENIGMA) بنا کر پیش کرتے تاکہ دوسرے اس کا حل تلاش کرتے رہیں۔ اس میں انھیں لطف آتا۔ ان کی "راز پسندی" نے ان کی شخصیت کو دلچسپ بنا رکھا تھا۔ ان کے بارے میں مشہور تھا کہ رسول اللہؐ اور حضرت علیؓ خواب میں انھیں اپنی صورت دکھاتے ہیں۔ میں نے ایک بار آن سے دریافت کیا کہ آپ جب گیا کی پہاڑیوں میں مراقبہ کر رہے تھے تو آپ کس تجربے سے گزرے۔ انھوں نے ڈرامائی رویہ اختیار کیا اور پھر کہا کہ تم ابھی اس قابل نہیں ہوئے ہو کہ اسے سمجھ سکو۔ ان کے دل میں یہ بات بیٹھی ہوئی تھی کہ میرا تصور حیات روحانیت سے میل نہیں کھاتا۔ اجتبیٰ صاحب کو تصویریں بنانے کا بھی شوق تھا۔ ایک ایسی تصویر بنائی تھی جس پر ہمیشہ پردہ پڑا رہتا۔ اسے بہت پُراسرار بنا رکھا تھا۔ یہ تصویر میں نے ایک بار کسی طرح دیکھ لی تو حضرت عیسیٰؑ سے مشابہ نظر آئی۔ کوئی کہتا یہ حضرت جبرئیلؑ کی تصویر ہے، کوئی کہتا یہ خود اجتبیٰ صاحب کی ہے۔ کوئی کہتا یہ ان کے "آدمِ اکبر" کا تصور ہے جسے انھوں نے اقبال کے "مردِ مومن" کے مقابل پیش کیا ہے۔

فروری ۱۹۹۱ء میں اجتبیٰ صاحب کا انتقال ہو گیا۔ اردو کے اخبارات و رسائل کے لئے ان کی موت کوئی بڑا واقعہ نہیں تھی۔ وہ مقبول شاعر نہیں تھے۔ انھیں لندن، ٹورنٹو اور خلیجی ممالک میں مدعو نہیں کیا گیا تھا۔ رسالوں نے ان پر ضخیم نمبر شائع نہیں کئے تھے۔ اجتبیٰ رضوی سے ہماری تنقید نے انصاف نہیں کیا۔ یوں بھی کتنوں سے انصاف کیا ہے! مئو کانفرنس (۱۹۵۶ء) میں احتشام حسین صاحب سے ملاقات ہوئی تو انھوں نے اجتبیٰ رضوی کی خیریت دریافت کی اور ان کی شاعری سے اپنی دلچسپی کا اظہار کیا۔ چار پانچ سال بعد میں نے احتشام صاحب سے درخواست کی کہ وہ اجتبیٰ صاحب کی شاعری پر ایک مضمون "رفتارِ نو" کے سالگرہ نمبر کے لئے لکھ دیں۔ انھوں نے اپنے ۲۲ اکتوبر ۱۹۶۱ء کے جواب میں بس اتنا لکھا:

"میں اجتبیٰ رضوی صاحب کی شاعری پر لکھنا چاہتا ہوں، لیکن اس وقت نہیں لکھ سکتا۔"

ان کی تالیف "اردو ادب کی تنقیدی تاریخ" میں اجتبیٰ رضوی اور "شعلۂ نم" کا بس نام ہی آیا ہے۔ ان کی شاعری پر ایک فقرہ بھی نہیں۔ آل احمد سرور کا بیان ہے کہ انھوں نے "اردو ادب" میں "شعلۂ نم" پر تبصرہ لکھا تھا۔ [illegible]

[illegible]

اجتبیٰ رضوی

خوابوں کا سلسلہ

ستمبر سنہ ۱۹۴۳ء میں میری اہلیہ کا انتقال ہو گیا۔ اس کے بعد ایک عظیم جذباتی ہیجان کا PERIOD مجھ پر گزرا۔ پہلا PHASE (دور) اس کا یہ تھا کہ ایک نیم دیوانگی کی حالت، کہ جس میں انتظار کی حد تک دل کو اُس کی کھوئی ہوئی شے کی تلاش تھی۔ ایسا حال تھا کہ جیسے اس تلاش پر کسی تنقید کی گنجائش نہیں تھی۔ صبر ہی نہیں تھا اس بات پر کہ موت ایک واقعاتی حقیقت ہے اور اس پر کسی صورت سے راضی ہو جاؤں۔ ایک شخص کی تلاش، اُسی گم شدہ شخص کی تلاش۔ اس کے بعد سے کیسے یہ داخلی حالت بدلی کہ ایک COSMIC قسم کی بے تابی کی شکل میں منتقل ہو گئی۔ حافظے سے اُس کے تمام مراحل کی تفصیل آج فراہم نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ واقعہ ہو گیا میری داخلی حالت کا کہ اب ایک COSMIC قسم کی تلاش کو، ذاتی مشاہدے کی بے تابی نے CAPTURE کیا۔ اس بیچ میں خوابوں کا ایک سلسلہ ایسا قائم ہوا کہ جس سے اس گم شدہ شخصیت کی تلاش اور بے تابیٔ فراق تسکین پا گئی۔ اور ایسا بھی وقت گزرا کہ جدائی کا ادراک قریب قریب غائب ہو گیا۔ اور کثرتِ ملاقات خواب کے ذریعے گویا ایک برابر کا تجربہ ہو گیا، تو تسکین ہو گئی بے تابیٔ فراق کی، اور یہ نہیں معلوم ہوتا تھا کہ ہم لوگ جدا ہوئے ہیں۔ آنکھ بند ہوئی اور ملاقات شروع۔ اس PERIOD کے بہت سے تجربات اب بھی یاد ہیں، جو RECORDED نہیں ہیں۔ بہت سی ایسی باتیں مسئلۂ حیات و موت کے متعلق بھی مرحومہ نے بتائیں کہ جو باتیں اس طریقے پر کسی مذہبی یا روحانی لٹریچر میں ہم نے پڑھی تھیں نہ سُنی تھیں۔ ایک طرح کا TRANCE یا الہام یا خواب، جو کہیے، ایک وسیلہ قائم ہو گیا کہ اس کے واردات رساں رساں میرے عقیدے کا جزو بنتے گئے۔ اس بیچ میں تھیوسوفیکل سوسائٹی سے CONTACT ہو جانے کے بعد ایک نظریاتی نظام اپنا ذاتی قائم ہوتا گیا جس میں میرے وہ تجربات فِٹ کر جاتے تھے۔ کہا جا سکتا ہے ON THE WHOLE وہ تھیوسوفیکل MYST- [illegible] ایک APPROACH بن گیا۔ اس دور میں خوابوں کے ذریعے ایک شخصیت کی تعمیر اپنے تصور میں بہت ... اور میں اسی شخصیت کو اب محبوب کی حیثیت سے ماننے بلکہ کچھ کچھ جاننے بھی لگا، تاریخ میں جس کے ظہور

کی بھی چند روایتیں قائم ہو چکی تھیں۔ میں نے اس کو DISCOVER کر لیا۔ ان شخصیتوں میں انبیاء بھی اور ایسی ذاتیں بھی ہیں جو اسلام کی OFFICIAL روایت سے باہر کی ہیں۔ بہت قوی چھاپ اُن میں جو آٹھ شخصیتوں کی ہے، جیسے بدھ، مسیحؑ، محمد عربیؐ، علیؓ ابن ابی طالب، عباس ابن علیؓ، حسین ابن علیؓ، امام جعفر صادقؓ، امام علی رضاؓ، ان شخصیتوں نے میری روحانی زندگی کا خاندان اپنا مرتب کر دیا۔ جب ان کو خواب میں یا مراقبہ میں دیکھا، ان سے ملاقات ہوئی تو ہمیشہ ایک روحانی آرام اور قلب میں خنکی اور توانائی اتنی بڑھی کہ اس نے غم کے اس التہاب کو گویا بدل دیا۔ یہ تجربات ہی ہمارا داخلی سہارا ہو گئے۔ علاوہ بریں ایک دور ایسا بھی آیا جب غیر اسلامی مذاہب نے ہمارے مشاہدات کو اپنی طرف کھینچا اور اُن سے بھی یہی سکون اور یہی فیضان مجھ پر وارد ہوتا رہا، جس میں بہت اہم صوری تشکیلات ـــ آفتاب سفید روشنی والا، التہاب کے بدلے سکینہ پاشی کرتا ہوا، ایک بہت بڑا کرۂ عموماً ناچتا ہوا، بجلی کی بھی شکل میں تجلّی کی کیفیت رکھتا ہوا منظر، حضرت موسیٰؑ کا بنایا ہوا معبد، اس پر نزولِ سکینہ کا منظر۔ اس طرح کے مناظر ـــ کبھی کبھی ان کائناتی مناظر سے انسانی شخصیتوں کی وحدت کا بھی بہت ہی عجیب و غریب تجربہ ہوا۔ تو یہ COSMIC غیر انسانی پہلو، جو میری محبوبیت کے، میرے اندر ظاہر ہوئے اُن میں ایک بہت اہم جگہ آفتاب اور نور کی رہی۔ چوں کہ اس کی مشابہت دنیاوی آفتاب اور دنیاوی بجلی سے آگ کی، دی جا سکتی ہے، گرمی کے بغیر، کیوں کہ اس کی حقیقت میں، ہماری تجرباتی زندگی میں جو چیز ہے، اس کے ایک مرحلے میں اس کو آگ بھی کہا جاتا ہے، جو مان لیا گیا ہے کہ اس کی ظہوری حقیقت کا GENERIC نام ہے۔ اس لئے ہمارے داخلی کوائف کے عالم میں مانا جا سکتا ہے کہ آگ نام کے دنیاوی تجربے کی SYMBOLOGY کو ہمارے ان تجربات کے بیان کے لئے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس بیچ میں شاعری کے کینڈے بھی میرے بدلتے رہے۔ جس زمانے میں احساس پر آفتاب، تجلّی، ایک گونجتی ہوئی آواز ـــ سارے آفاق میں ایک گونجتی ہوئی آواز۔ اس کے اندر بھی ایک محبوبی کشش ـــ تو منظر میں نور، آواز میں ایک گونج، جس گونج میں عظمت، ہیبت، محبوبیت کا عجیب سا انضمام رہا کیا۔ اور جس وقت یہ تجربے وارد ہوتے تھے اس وقت ایک کیفیت بھی تمام تجربوں کے ساتھ رہی کہ یہ یقین قلب کے اوپر بھی وارد ہوتا رہتا تھا کہ یہی حقیقتِ کل ہے اور یہی ہمارا منتہا ہے اور یہی ہمارا محبوب ہے اور یہی ہمارا مستقبل ہے!

(غیر مطبوعہ)

اجتبیٰ رضوی

رباعیات

جب جب اُبھری تری نشانی ڈوبی
اونچا ہوا تشکیک کا پانی ڈوبی
آ دیکھ مری کوردلی کا گرداب
جس میں ترے جلووں کی جوانی ڈوبی

ڈوبی کشتی تو پھر کنارا ہی نہ تھا
گرداب بلا کہاں کہ دریا ہی نہ تھا
سارا تھا یہ بدنصیب ادراک کا پھیر
جب بند ہوئی آنکھ تماشا ہی نہ تھا

وہ دل جو سمجھ سکا نہ اپنی بیتی
کہتا ہے کہ جانتا ہے جگ کی بیتی
اچھا چلو اب کہ ہو چکا یہ کھیل
خاصی رہی قیل و قال، اچھی بیتی

اے بےخبرو! دل سے خبر ٹپکے گی
آتش مینا سے ہو کے تر ٹپکے گی
یہ دل جو سیاہی میں ہے ظلمات کی رات
تم اس کو نچوڑو تو سحر ٹپکے گی

اودی اودی گھٹا جھاجھم پانی
ہفتوں سے تھما نہیں کوئی دم پانی
ساقی! اس وقت ایک پینے کی وہ چیز
جس میں کہ زیادہ آگ ہو، کم پانی

کیسی دنیا بنا کے خوش ہے یارب!
کیسا فتنہ اٹھا کے خوش ہے یارب!
جن کو مانگے بغیر بخشا احساس
تو اُن کو رُلا رُلا کے خوش ہے یارب!

ڈھونڈا نہ سکون کا بہانہ ہم نے
گایا نہ سُنا ہوا ترانہ ہم نے
تقدیر تو ہے بقدرِ ہمت اے دوست
مانا اوروں نے اور جانا ہم نے

مینارۂ منزل سے جو چھکے وہ بھی
جو تشنگیٔ طلب میں دہکے وہ بھی
سب شہدائے حق تھے اور محسنِ خلق
حتیٰ کہ جو راستے سے بہکے وہ بھی

کثرت کا یہ جلوہ خانہ کھولا تم نے
وحدت کی فضا میں زہر گھولا تم نے
دل نے جو نظر نظر بٹورا تم کو
ہر ہر نظر اک دیا جھکولا تم نے

ہنسنے کی اجازت یہ جہاں دے تو ہنسوں
دم بھر کو بھی چین آسماں دے تو ہنسوں
ہنسنے پہ مُصر ہے ہر کلی ہر غنچہ
میں بھی جو گلوں کا غم اماں دے تو ہنسوں

(غیر مطبوعہ)

مجتبیٰ رضوی

پہنائی

چھ ہزار برسوں سے اہلِ دین و دانش نے
بار بار کوشش کی بار بار کوشش کی
تا کہ سامنے والی اُس خموش کھائی پر
کوئی پُل بنا سکتے
کوئی پُل بنا سکتے اُس خموش کھائی پر
جس کی ایک جانب کو روزِ آفرینش سے
حیرت اور دہشت میں دم بخود میں استادہ
کچھ شعور کے ٹیلے
ہر اَنا کے ٹیلے سے 'لا انا' کی اِک ڈھلوان
اِک انتھاہ سی ڈھلوان بے پناہ سی ڈھلوان
ایک دم کھڑی ڈھلوان اُس خلا میں جھکتی ہے
جس کی تہہ بھی خالی ہے
اِک کھلا دہانہ سا جس کی تہہ بھی خالی ہے
بے مزاحمت وسعت ، بے وجود موجودی
اِک ربودہ خودداری ، اِک غنودہ بیداری
نرم و گنگ پہنائی
نرم نرم سناٹا ، گنگ گنگ پہنائی
نرم و گنگ پہنائی ماں ہے ان چٹانوں کی
سر بہ آسماں جن کی چوٹیاں چمکتی ہیں
چشمک شرر بن کر

چشمک شرر بنا کر ہر فروغِ مستعجل
اس عظیم وسعت کے خوابناک سینے میں
نور کا جھماکا سا ہو کے راکھ بنتا ہے

راکھ بنتی ہے پتھر

وسعتوں سے جو ٹھٹکا بس وہی تو پتھر ہے
سختی و صلابت کیا خود میں بند ہو جانا
یہ گرہ نہ کھل جائے بس اسی لئے سختی

نرمیوں سے ڈرتا ہے

نرمیوں سے ڈرتی ہے سختیوں کی یہ دنیا
وسعتوں سے ڈرتی ہے تنگیوں کی یہ دنیا
ندیوں سے ڈرتی ہے پتھروں کی یہ دنیا

دل سے عقل ڈرتی ہے

نرمیوں کی زد سے ہے سختیوں میں مجبوری
کھائیوں کا خمیازہ چوٹیوں کی ہے دوری
سروروں میں دوری ہے خود سروں میں دوری ہے

پتھروں میں دوری ہے

اس اتھاہ کھائی سے پتھروں میں وحشت ہے
بے خودی کی وسعت سے ہر خودی پہ دہشت ہے
جب سے یہ چٹانیں ہیں شور ہے چٹانوں میں

کھائیوں پہ پل باندھو

کھائیوں پہ پل باندھو کھائیوں پہ پل باندھو
سختیوں سے سختی تک نرمیوں پہ پل باندھو
تنگیوں سے تنگی تک وسعتوں پہ پل باندھو

بس یہ سعی جاری ہے

اشعار

مجھے گھبرا کے دوشِ ہستیٔ جاوید پر پھینکا   کوئی دم بھی نہ اٹھا موت سے بارِ گراں میرا

جسے ڈھونڈتے ہو وہ میہماں کہیں اور اٹھ کے چلا گیا   جو سرائے کہنہ میں رہ گیا ہے وہ کہنگی کا غبار ہے

یہ نقوشِ رنگ جو دل میں ہیں گل و لالہ ان کو سمجھ نہ تو   جو بہار تھی وہ گزر گئی جو رہا وہ داغِ بہار ہے

ہم روتے ہیں اپنے پیاروں کو اور فطرت ہم سے کہتی ہے   اب اور کھلونوں سے کھیلو جو ٹوٹ گیا سو ٹوٹ گیا

جس راہ میں پیچ و خم نہیں ہے   اُس راہ پہ کیوں حرم نہیں ہے

کچھ بات تو کرتا چل اے ماجھی تو ہی ایک سہارا ہے   اب کتنی دور کنارا ہے؟ اب کتنی دور کنارا ہے؟

ہے شام جھما جھم تاروں سے ہے صبح جھکا جھک کرنوں سے   یہ کس نے بال سنوارے ہیں؟ یہ کس نے روپ نکھارا ہے

افسردگی بھی حسن ہے تابندگی بھی حسن   ہم کو خزاں نے تم کو سنوارا بہار نے

یہ نہیں ہے کہ مجھے تیری نظر یاد نہیں   اُس نے کیا مجھ سے کہا تھا یہ مگر یاد نہیں

میرا دلِ شکستہ علاقہ ہے اک سوال   یعنی جو پھول شاخ سے ٹوٹے کہاں رہے

مجھے یقیں ہے کہ بے پردگیٔ ناز و نیاز   نہیں ہوئی ہے کبھی آج تک، مگر ہوگی

کہیں نظر جوڑی جا رہی ہے تو دل کہیں توڑے جا رہے ہیں   ہمیں نہ چھیڑو ہم ان تماشوں کو دیکھ کر چھوڑے جا رہے ہیں

فضا میں اک دوپہر کی گرمی ہوا میں اک دو گھڑی کو شعلے   یہی نشانی ہے جلنے والوں کی ہم یہی چھوڑے جا رہے ہیں

چمن اسے اتفاق کہہ لے، گری تو ہے آشیاں پہ بجلی   نہ دو قدم آشیاں سے پیچھے نہ دو قدم آشیاں سے آگے

ازل سے دل میں مشیت کے چھپ رہا ہوگا   وہ راز جو ابھی تقدیرِ رازداں میں نہیں

عجب نہیں کہ وہی اک ہو مردِ راہ شناس   ابھی جو رہروِ گم گشتہ کارواں میں نہیں

لکھا ہوا انہی ذرّات کے صحیفوں میں   مرا فسانہ ہے لیکن مری زباں میں نہیں

شوق کی بھی اک عمر طبیعی غم کی بھی اک مدّت ہے   کتنا ہی بے تاب ہو دل اک وقت سنبھل ہی جاتا ہے

کیوں ہیں طوفان کی زد میں حرم و دیر و کنشت   ان مزاروں پہ تو مدّت سے چراغاں بھی نہیں

شوقِ افسردہ کا مجھ سے نہ گلہ کر کہ مجھے   اعتبارِ کرمِ جنبشِ مژگاں بھی نہیں

کائنات اپنی ہمیں دے کے بھی فارغ نہیں آپ   ہم تو کچھ مدّعیِ وسعتِ داماں بھی نہیں

بھرے گا کون رنگِ خونِ دل نقشِ حقیقت میں تمہاری داستاں بھی بس ہماری داستاں تک
تماشا اور تحیّر میں کوئی نسبت نہیں رضوی کہ وہ ہے آستاں تک یہ خدا جانے کہاں تک

انساں کو دل ملا مگر کیا اندھے کے ہاتھ میں دیا ہے

شام ہوئے جلے چراغ، اٹھ گئے راہ سے فقیر جن کا کہیں کوئی نہیں، رہ گئے رہگزار میں

اپنی تصویرِ مجازی کوئی رکھ دو کہ کہیں کاروانِ نگہِ شوق کو منزل ہو جائے

کچھ لمحے ہیں جن لمحوں میں احساس اسے چھو لیتا ہے عالم سے اُدھر جو عالم ہے، ہستی سے اُدھر جو ہستی ہے

چڑھا کے پی تھی مئے جوانی غضب تماشہ پہ وہ شور پانی اُسی کا وہ دن سرور بھی تھا اُسی کا ابتک خمار بھی ہے

دمِ اخیر وہ دینے لگے حیاتِ دگر پھر ایک عمر کا احسان تھا لیا نہ گیا

سپردِ خاک کرکے اپنے دیوانے کو لوٹے تھے بھر آئے آنکھ میں آنسو نظر ڈالی جو زنداں پر

پکارتے ہیں کہ گونج اس پکار کی رہ جائے دعا، دعا تو کہی جائے گی اثر نہ سہی

شام ہوئے پہ عادتاً مڑتے ہیں اک طرف کو ہم جیسے کہ اب بھی ہے کوئی ہم سے انتظار میں

خوب تماشا ہم کو بنایا، آپ تماشا آپ ہوئے ہم کو رسوا کرنے نکلے، کیسے رسوا آپ ہوئے!
تہمتِ کعبہ آپ نے لی، بدنامِ کلیسا آپ ہوئے طور پہ بجلی، قصر میں شیریں، نجد میں لیلیٰ آپ ہوئے
معنی و صورت، وحدت و کثرت، ذرّہ و صحرا آپ ہوئے آپ تو کچھ ہوتے ہی نہیں تھے، کہئے کیا کیا آپ ہوئے

(درج بالا اشعار نیاز صاحب اور جناب محسن رضا نقوی کے انتخاب سے لئے گئے ہیں۔ مظہر امام)

اجتبیٰ رضوی

روحِ بے تاب تجھ کو ڈھونڈتی ہے

جیسے اندھی کوئی بھکارن ہو بھیک دن بھر گلی گلی مانگے
اور سرِ شام بھیک کی گٹھڑی اپنے ہاتھوں سے آپ گم کر دے
رات بھیگے فقیر سب سو جائیں اور وہ رستا ٹٹولتی ہی پھرے
یوں ہی اے میرے گم شدہ محبوب
روحِ بے تاب تجھ کو ڈھونڈتی ہے

(۱۹۳۷ء)

عرفان صدیقی

منقبت

دلِ سوزاں پہ جیسے دستِ شبنم رکھ دیا دیکھو
علیؑ کے نام نے زخموں پہ مرہم رکھ دیا دیکھو

سنا ہے گردِ راہِ بوتراب آنے کو ہے سر پر
زمیں پر میں نے تاجِ خسرو و جم رکھ دیا دیکھو

طلسمِ شب مری آنکھوں کا دشمن تھا تو مولا نے
لہو میں اک چراغِ اسمِ اعظم رکھ دیا دیکھو

سخی داتا سے انعامِ قناعت میں نے مانگا تھا
مرے کشکول میں خوانِ دو عالم رکھ دیا دیکھو

ملا فرماں نوا کے ملک کی فرماں روائی کا
گدا کے ہاتھ پر آقا نے خاتم رکھ دیا دیکھو

کھلا آشفتہ جانوں پر علَم مشکل کشائی کا
ہوائے ظلم نے پیروں میں پرچم رکھ دیا دیکھو

شہِ مرداں کے در پر گوشہ گیری کا تصدق ہے
کہ میں نے توڑ کر یہ حلقۂ رَم رکھ دیا دیکھو

مجھے اس طرح نصرت کی نوید آئی کہ دم بھر میں
اٹھا کر طاق پر سب دفترِ غم رکھ دیا دیکھو

عرفان صدیقی

سلام

دستِ تہی میں گوہرِ نصرت کہاں سے لائے
عرفانؔ تم یہ درد کی دولت کہاں سے لائے

سب دینا ہے خدا کی سو ہر دو دمانِ شوق
چادر کہاں سے لائے، ولایت کہاں سے لائے

پانی نہ پائیں ساقیٔ کوثر کے اہلِ بیت
موجِ فرات اشکِ ندامت کہاں سے لائے

لو ہاتھ اہلِ صبر و رضا نے کٹا دیئے
اب ظلم سوچتا ہے کہ بیعت کہاں سے لائے

ہاں اہلِ زر کے پاس خزانے تو ہیں مگر
مولا کا یہ فقیر ضرورت کہاں سے لائے

عرفان صدّیقی

سلام

روشن ہوا یہ شام کے منظر کو دیکھ کر
کرتا ہے سرفراز خدا سر کو دیکھ کر

نہر گلو سے پیاسوں نے پہرے اٹھائے
صحرا میں تشنہ کامیٔ خنجر کو دیکھ کر

جاں دادگانِ صبر کو فردوس کے سوا
کیا دیکھنا تھا سبطِ پیمبر کو دیکھ کر

سَرکی ہوائے دشت نے گلبانگِ لاالہٰ
اوجِ سناں پہ مصحفِ اطہر کو دیکھ کر

آخر کھلا کہ بازوئے نصرت قلم ہوئے
دوشِ ہوا پہ رایتِ لشکر کو دیکھ کر

ہے حرف حرف نقشِ وفا بولتا ہوا
آئینے چپ ہیں بیتِ ثنا گر کو دیکھ کر

دل میں مرے یہ جوشِ وِلا ہے خدا کی دین
حیرت نہ کر صدف میں سمندر کو دیکھ کر

عرفان صدیقی

نوحہ

حشر برپا تھا کہ سبطِ مصطفیٰ مارا گیا
بے وطن جنگل میں بے جرم و خطا مارا گیا

چشمۂ خوں سے بجھا کر لشکرِ اعدا کی پیاس
بادشاہِ کشورِ صبر و رضا مارا گیا

برگِ گل سے کون سا خطرہ کماں داروں کو تھا
پھول کی گردن میں کیوں تیرِ جفا مارا گیا

گونج کر گم ہو گئی صحرا میں اکبر کی اذاں
اُڑتے اُڑتے طائرِ صوت و صدا مارا گیا

کیسے کیسے سرفروش اُس مہرباں کے ساتھ تھے
ایک ایک آخر سرِ راہِ وفا مارا گیا

تم نکل کر کس کا استقبال کرنے آئے ہو
شہر والو دشت میں وہ قافلہ مارا گیا

چھٹ گیا آشفتگاں کے ہاتھ سے دامانِ صبر
سینۂ صد چاک پر دستِ دعا مارا گیا

زندہ ہم سب نوحہ گر بس یہ خبر سُننے کو ہیں
لُٹ گئے رہزن گروہِ اشقیا مارا گیا

پردۂ غنچہ تک آنے ہی کو تھی موجِ فرات
ناگہاں سقّا سے بیتِ مرتضیٰ مارا گیا

ضیا جالندھری

غزل

تشنہ مرے دل و نگاہ عالمِ رنگ و بو فریب
ہجر و وصال سب گماں، کاوش و جستجو فریب

نشّہ تو میرے خوں میں تھا، جوش مرے جنوں میں تھا
دل ہی نہ ہو جو شعلہ خیز موجِ خم و سبو فریب

تیرے خیال کا جمال، تیرے جمال کا طلسم
بنتے رہے نگار و نقش دیتا رہا لہو فریب

اس طلبِ محال میں کیسا سکوں کہاں کا چین
حدِّ نگاہ تک سراب چشمہ و آبجو فریب

وہم تمام ہست و جست، وہم ہر اک بلند و پست
بود و نبود التباس، سلسلۂ نمو فریب

خامشی پیشِ ابتدا، خامشی بعدِ انتہا
عرصۂ صبح و شام میں شورشِ ہا و ہو فریب

دیکھ چکا ہوں حشرِ قصر، غلط ہے مجھ کو دشتِ ریگ
صحبتِ ذرّہ دل کشا، شوکتِ کاخ و کو فریب

شاخ کا نم، مرا لہو، ایک ہی آنچ سے رواں
ظرف جدا ہیں مے وہی قصّۂ ما و تو فریب

شعلہ جہانِ حسن و رنگ، راکھ زیانِ حسن و رنگ
مدّتِ آرزو حیات، حاصلِ آرزو فریب

آنکھ کچھ اور کہتی ہے، ہونٹ کچھ اور کہتے ہیں
یا مری فہم نارسا، یا تری گفتگو فریب

غمزدۂ دل نشیں بھی دیکھ، خنجرِ آستیں بھی دیکھ
چہرہ بچہرہ لطف و مہر یعنی کہ روبرو فریب

رنگ ہوا کا دیکھ اور سادہ دلوں کی خیر مانگ
ہر طرف ادّعائے حق اور چہار سو فریب

سایوں کے پیچھے بھاگتے عمر گزر گئی مری
دیتی رہی قدم قدم طبعِ بہانہ جو فریب

دھوکا نظر کا تھا ضیاؔ یا تھا زمانہ جعل ساز
نقل تھی عین اصل سی، پر سا تھا ہوبہو فریب

اشفاق حسین

غزل

تنہا بھی نہیں مگر ترے بعد
شاموں کا اداس سلسلہ ہے
زندہ تھا جو تیری آرزو میں
میں نے اُسے زہر دے دیا ہے
سنتا ہی نہیں ہے ایک میری
دل تیرے مزاج پر گیا ہے
تجھ پر تو وہ مہرباں ہے ابتک
اشفاق تجھے ملال کیا ہے

اشفاق حسین

غزل

کھو جاؤں کہیں خلا میں جا کر
میرے لئے اب یہی دعا کر

اب خواہش سائباں نہیں ہے
لے جاؤ یہ آسماں اٹھا کر

بے گھر کیا کتنی خواہشوں کو
اپنے لئے ایک گھر بنا کر

کاٹی ہے یہ فصل میں نے کیسی
خوابوں کے نگر پہ ہل چلا کر

دنیا کا یہی رہے گا عالم
دنیا کا بہت نہ غم کیا کر

مفہوم بدل گیا خوشی کا
اک شخص کا غم گلے لگا کر

میں غیر ہوں تیرے واسطے اب
اب مجھ سے تپاک سے ملا کر

ہے عمر کی پانچویں دھائی
کچھ کارِ جنوں کی ابتدا کر

کٹتی ہی نہیں ہے رات اشفاق
میں تھک گیا دل جلا جلا کر

کاوش بدری

غزل

بند آنکھیں ہیں، نگاہوں کا سفر جاری ہے
ہر طرف اشرفیٔ داغِ جگر جاری ہے

کاغذِ دل کے سوا جسم میں رکھا کیا ہے
زندگی گویا کتب خانۂ سرکاری ہے

دست و پا شاخِ بریدہ ہیں کہ بیدِ مجنوں
جسم لاغر ہو تو ٹوٹی ہوئی الماری ہے

شعلہ سامانیٔ دامانِ دریدہ مت پوچھ
قطرۂ اشک ٹپک جائے تو چنگاری ہے

نقشِ ہستی کہیں مبہم کہیں گہرا کہیں گم
آئینۂ خانۂ عالم پہ دھواں طاری ہے

سارے الفاظ لکیروں کے سوا کچھ بھی نہیں
سب کتابوں میں بھی اظہار کی دشواری ہے

ایکساں مجھ کو نظر آتے ہیں معراج و زوال
صفر سے بڑھ کے عدد کون سا معیاری ہے

بیعتِ جام نے مجبور کو مختار کیا
ہم کو منظور کہاں حاشیہ برداری ہے!

زندگی تلخی و ترشی کا مرقّع ہے جناب
جس کو ہم موت سمجھتے تھے مزیداری ہے

کبھی گونگے کبھی گویا ہیں جنابِ کاوش
کوئی بتلادے انھیں کونسی بیماری ہے

اختر الایمان

بچھڑا ہوا آدمی

کبھی کبھی درِ دل پر صدائیں دیتا ہے
وہ اک خواب نما شخص دھول میں لپٹا
جو میرے ساتھ رہا ہر قدم پہ سالہا سال
سب اس کے بال بھبھوبیں چہرہ مہرہ وہ نقشا
جو میرے ذہن میں تھا کتنا مختلف ہے آج
نہ اجتہاد کا جذبہ نہ بجلیوں کا مزاج
نہ اشتیاق وہ آنکھوں میں گفتگو میں جلال
ابھرتا ڈوبتا ہونٹوں پہ ایک تشنہ سوال

کہاں گیا وہ خداوندا! اس کی عمر دراز!

اختر الایمان

نجات

اک آندھی آئے گی اور شہر کے سب قمقمے بجھ جائیں گے
تلاطم تیرگی کا ڈھانپ لے گا بام و در پہنائیِ عالم
انہیں مایوسیوں میں اک کرن سی جگمگائے گی
مسیحا آسماں سے آئیں گے، اک روشنی سی پھیل جائے گی
زمیں پر ہر طرف، اور روشنی میں دور، اک، تنہا
بہت ہی مضطرب سا اک جواں یوں منتظر ہوگا
کہ جیسے آج ہی کے دن کی خاطر وہ رہا زندا

بڑھے گا وہ مسیحا کی طرف بے تاب ہو کر روک دینگے وہ
وہیں ٹھہرو، مجھے معلوم ہے کیا چاہیئے تم کو
تمہیں چھو کر تمہارے سب مرض میں دور کر دوں گا
مری زنبیل میں ایسا کوئی نسخہ نہیں لیکن
تمہیں دے جاؤں اور تم فکر سے آزاد ہو جاؤ

اخترالایمان

ذکرِ مغفور

نیند جب آئے گی احساس کے دروازے پر
کوئی آواز نہیں دے گا، مؤدب خدام
اہلِ خانہ کی سراسیمگی پر چونکیں گے
اور پہلو سے لگے بیٹھے کمربستہ غلام
دوربیں آنکھیں، دل زندہ، محافظ بازو
جب یہ دیکھیں گے کہ تدبیر ہوئی ہے ناکام
چھوڑ جائیں گے اسے درد سے لڑنے کے لئے
لوگ مٹی کو اٹھا کر کہیں باہر گھر سے
لے کے جب جائیں گے مچ جائے گا گھر میں کہرام
جھانکتی آنکھیں نظر آئیں گی دروازوں میں
کچھ تاثر نہیں رہ جائے گا آوازوں میں
پھر کبھی وقت ٹہلتا ہوا آئے گا وہاں
اور دیکھے گا کہ سب باغ کے گملے ہیں نئے
ڈھیر سے پیڑ نئے آگئے باغیچے میں
اور پیڑوں پہ پھدکتے ہوئے خوش رنگ بئے
اڑتے پھرتے ہیں ہر اک شاخ پہ چہلیں کرتے
گھونسلے بنتے ہیں شاخوں میں غزل گا گا کر
جھوم کر داد سی دیتے ہیں مگن ہو کے شجر
گھر کے اندر سے کھنکتی سی ہنسی کی آواز
مہتہ مہتہ کھلے آنگن میں نکل آئی ہے

اخترالایمان

عزم

غنودہ ریل کا اڈا ہے سونا
ابھی اٹھ جائے گا آئے گی گاڑی
ابھی چشمِ زدن میں بھیڑ ہوگی
مراٹھا، کوئی گجراتی، پہاڑی
سیامی، بنگلہ دیسی یا کوئی اور
کوئی چالاک، سادہ، کچھ لپاڑی
وہ اک بچہ چلا آتا ہے بھاگا
سراسیمہ سا کچھ کھویا ہوا سا کچھ اناڑی
کہاں سے آگیا جانا کہاں ہے
کوئی ہے ساتھ، آگے یا پچھاڑی
شناسا، آشنا، کوئی خداوند
ٹھکانہ، کچھ پتہ، گھر کھیت باڑی؟
کہیں کچھ بھی نہیں بس چل پڑا ہے
سفر ہے اس کی منزل اور کیا ہے
لئے ہے دل میں کچھ کرنے کی خواہش
کہیں پہنچے گا اس کا بھی خدا ہے

اخترالایمان

پشیمانی

وہ ساعت جب درِ مقصود آتے آتے ہاتھوں میں
کہیں پر رہ گیا، دل کو بڑے انداز سے چشمِ فسوں گر نے
دیا اذنِ محبت۔ ہم نے پھیلایا تبھی دامن
ہمارے ذہن کے اندر کہیں بیٹھے ہوئے موہوم سے ڈر نے
ہمیں یوں ڈگمگایا چھٹ گیا ہاتھوں سے ہر قدغن
وہ ساعت کھو گئی۔ اب دل میں رہ رہ کر کھٹکتا ہے
نہ یوں ہوتا تو یوں ہوتا، وہ ہو جاتا تو کیا ہوتا!

وہ ستارہ کہاں ہے
کہ جو
میرے بالک پن میں
ہمیشہ
تم میں ظہور پاتا تھا
اور مجھ کو ہر رات
چشمۂ اول میں نہلاتا تھا
وہ اسم کہاں ہے ، وہ طلسم کہاں ہے
جو میری شائستہ زبان کے امکان میں
خود بخود آتا تھا
نیند ، روشن نیند
وہ چاہ کن کہاں ہیں
کہ جو
تمہارے اندر ، نور سے پُر
اس ہولناک دالان کے پرے
ایک سیاہ خم میں
تمہارے سوتوں کے پیاسے
اپنی چاہت کا ایک کنواں
ہر دم کھودتے تھے
روشن نیند
تمام بالک پن
جب بھی میں تم میں آیا
میں نے ان کو
اس لامتناہی دالان کے خم کے پرے
اپنی پیاس کے گرداب کو
تمہاری مٹی میں اتارتے ہی پایا
نیند ، روشن نیند
آؤ ، آجاؤ
اور مجھ کو پھر
نور سے پُر ، اپنے دالان کے پرے
اس سیاہ خم تلک لے جاؤ
کہ جہاں میرے بالک پن میں
وہ چاہ کن
اپنی چاہت کو
تمہارے سوتوں میں تلاش کرتے تھے
نیند ، روشن نیند ..

صلاح الدین محمود

کولی بھر آسمان

یوں لگتا ہے
کہ جیسے میں یہاں نہیں ہوں
کہ وسیع اور عریض علاقوں کے پرے
کہیں بے حد دور ہوں
کہ جہاں پہنچنے کے واسطے
ایک جنم درکار ہے
کہ جہاں سے واپسی کے لئے
اس ہی جنم کی نفی بار بار ہے،
میں دیکھتا ہوں
کہ حدِّ نگاہ تک
ایک چٹیل میدان کی تکرار ہے
اور زمین کے خم کے پرے
ایک شجر
برگِ بے شمار ہے
پھر ایک آسمان ہے
کہ زمیں کی مسلسل گردان ہے
یا پھر ایک زمیں ہے
جو آسمان کی طرح ہی ویران ہے،

میں سنتا ہوں
کہ یہ لمحہ، یہ چپہ، یہ پل، یہ جل
کبھی کبھی
مجھ کو غیر موجود پا کر
خود بھی کہیں چلا جاوے ہے
اور یہاں
نئے اسم کا نیا عمل آوے ہے
اگر کبھی
زمین کے خم کے پرے سے
برگِ بے شمار کے ورے سے
اپنے جنم کی نفی قبول کر کے
میں لوٹ آؤں
تو یہاں کیا پاؤں

شفیق فاطمہ شعریٰ

نگاہ آرتی

سفینہ در سفینہ درج
مسافتوں کے گیت
انڈیلتے رہے بچشمِ ناصبور،
خواب دیکھنے کی تاب
چمن چمن بہ لحن بے ہراس
انکشافِ رازِ عندلیب
اور میں ——

ادب سرا سبو ——
لحاظ آشنا، سکوتِ کیف،
نیاز میری خو ——
افق افق دمکتی دھند کا
گلاب زارِ ابتسام
اور تو ——

جہات در جہات
تیرا عالمِ طلوع،
تجھی پہ ختم
کاروبارِ نامہ و پیام،
تجھی سے دشت ماؤمن میں،
راہ نزد و دور کا،

رسلا شہ ورع ——

چھ نظمیں

(صلاح الدین پرویز سے: م)

محمد علوی

(۱)

"الھڑ لڑکی"

الھڑ سی لڑکی
شام کی اوڑھنی میں
صبح کے پھول ٹانک رہی ہے
جنگل سے گاؤں کی اور
اُجلی اُجلی
بھیڑیں ہانک رہی ہے !!

محمد علوی

"اور پھر یوں ہوگا"

ہاں یہ آخری صدی ہے
اس کے اختتام پر
یہ زمیں
سورج کی گرفت سے نکل کر
اندھیروں میں ڈوبتی چلی جائے گی
اور کسی تاریک سیارے سے ٹکرا کر
ٹکڑے ٹکڑے ہو جائے گی!
اور پھر یوں ہوگا
زمیں کے اک ٹکڑے پر
اک درخت ہوگا
اور اُس کی چھاؤں میں
اک بھائی
اور اک بہن
اک دوسرے سے لپٹ کر
سو رہے ہوں گے
اور شیطان
اُن کے تلوے چاٹ رہا ہوگا
اور زمیں کا وہ ٹکڑا
اک نئے سورج کے گرد
چکّر کاٹ رہا ہوگا!!

(۳)

"ڈپریشن"

کوئی حادثہ
کوئی سانحہ
کوئی بہت ہی بُری خبر
ابھی کہیں سے آئے گی!
ایسی جان لیوا فکروں میں
سارا دن ڈوبا رہتا ہوں
رات کو سونے سے پہلے
اپنے آپ سے کہتا ہوں
بھائی مرے
دن خیر سے گزرا
گھر میں سب آرام سے ہیں
کل کی فکریں
کل کے لئے اٹھا رکھو
ممکن ہو تو
اپنے آپ کو
موت کی نیند سُلا رکھو!!

(۴)

"دوسرا خون"

میں نے اُسے دبوچ لیا
اور کہا
تو خونی ہے
تو نے خون کیا ہے
اُس کے ہاتھ میں
خون آلودہ چاقو تھا!
زور لگا کر وہ خونی
میرے شکنجے سے نکلا
اور چلّایا
ایک خون کی سزا موت ہے
دوسرے خون کی کچھ بھی نہیں!
گرتے گرتے
میں نے دیکھا
خالی ہاتھ کھڑا تھا وہ
اور دستے تک
چاقو میرے پیٹ میں تھا!!

(۵)

"اُسے غصّہ کیوں آتا ہے"

لاٹری کا ٹکٹ
اُسے کھولی سے نکال کر
فلیٹ میں لے آیا
وہ خوش ہے
بے حد خوش ہے
بس اک بات پر
اُسے غصّہ آتا ہے

خوابوں میں
وہ اپنے آپ کو
اُنہی گلیوں میں
اُنہی کھولیوں ،
اُنہی لوگوں میں پاتا ہے !

(۶)

"بھائی خدا سے ڈرو"

بستر میں پڑے پڑے
تھک گیا ہوں
جی چاہتا ہے
گھر سے باہر نکلوں
عبدل کے کبوتروں کو
دانا چگتے دیکھوں
سکول جاتے بچّوں کو
خدا حافظ کہوں
نکڑ کی دکان سے
سگرٹ لے کر پیوں
لمبے لمبے ڈگ بھرتا
اسپتال پہنچوں
اور ڈاکٹر سے کہوں
بھائی خدا سے ڈرو
میرے پاؤں
جو تم نے کاٹ لئے ہیں
واپس کرو ! !

شاہین

بابو کی جھنڈی

تارے نکلے
ڈوبے
اُبھرے
(لاشیں تیر رہی ہیں بیچ سمندر میں)
سامنے
ہوٹل کے حرفوں کا
روشن زینہ
جیسے چاند کی قاش پہ
ٹِک کر دم لے گا

کتنے نام گزر گئے آنکھ سے
کتنے درد اُبھر گئے دل میں
لیکن اکثر
اِن ناموں پر خاک اُڑاتی
بے حس ریل گزر جاتی ہے
بابو جھنڈی لہراتا ہے
سِگنل کے نزدیک
ببول کی اک جھاڑی میں
بے سُدھ رات ٹھہر جاتی ہے

شاہین

بابری مسجد

بدن کے منفعل جوڑوں کا
بڑھتا درد
اک حیلہ ہے
موسم کی خرابی کا
مگر اب کے برس تو
بادلوں کی کاشت نے
ہر باغ میں آنکھیں اگائی ہیں
اور آنکھیں پھول ہیں
پھولوں کا رشتہ موت سے
بے حد پرانا ہے
کوئی موسم ہو
اب آنکھیں ہی اگتی ہیں

یہاں بستی کے مُردوں پر
بڑھاپے کی مسلسل نت نئی یلغار جاری ہے
کوئی دن اور ــــــــ
پھر مٹ جائے گا
نام ونشاں تک سارے مُردوں کا
یہ زندہ لوگ
یہ بستی میں روحوں کی طرح
آوارہ پھرتے لوگ
مُردوں کے بغیر ان کا
نہ جانے حشر کیا ہوگا!

محمود سعیدی

اندھا سفر

بچھڑ کر تجھ سے ـــــ
کس اندھی ڈگر پر چل پڑے ہم
ہماری گمرہی پر
ہمارے روز و شب سے
ستارے، چاند، سورج، سب خفا ہیں

دھوئیں کے بادلوں نے
اِن آنکھوں کی بصارت چھین لی ہے
یہ دل، اک گنبدِ بے در کہ جس میں
کہیں سے روشنی آتی نہیں ہے
گزرتی صبح، ڈھلتی شام، گہراتی ہوئی شب
کوئی منظر، نظر کے سامنے لاتی نہیں اب

تجھے کھو کر ـــــ
یہ کس اندھے سفر پر چل پڑے ہم
زمانے ہو گئے ہیں
خود اپنی شکل بھی دیکھی نہیں ہے

اندھیرا، گھور اندھیرا
اندھیرے میں کوئی آہٹ ہی اُبھرے
کہیں جو تیرے ہونے کا پتا دے

خالد جاوید

تلاش

میں پُراسرار اور
گھنے جنگلوں میں
اور چٹیل میدانوں میں
ایک قبر کی تلاش میں ہوں
مجھے یقین ہے کہ وہ قبر
کہیں نہ کہیں ضرور موجود ہے
کسی بوڑھے پیڑ تلے

کائی اُگ آئی ہوگی اُس پر
اور دھنس بھی گئی ہوگی وہ زمین میں

میرے ہاتھ میں اگر بتی ہے نہ چراغ
میں قبر پر روشنی کرنے نہیں جا رہا
میں تو اُس مٹی کو دیکھنا چاہتا ہوں اور
اُس اندھے ویرانے کو محسوس کرنا چاہتا ہوں
جس میں وہ محبوس ہے
مجھے یقین ہے کہ وہاں بھی کوئی آسمان تو ہوگا
اور جاتے ہوں گے دُور دراز ملکوں کو ہوائی جہاز اوپر سے
پرندے آتے ہوں گے واپس اپنے آشیانوں کو
شام ڈھلتی ہوگی سُرمئی اندھیروں میں
اور سانپ سرسراتے ہوئے گزرتے ہوں گے قریب سے

میں سوچتا ہوں
میری زندگی اس قبر سے شروع ہوئی تھی
میری آنکھوں کی تلاش اس قبر کے لئے ہے
لوگ اکثر مجھ سے میری اُداسی کا سبب پوچھتے ہیں
اُنہیں کیسے بتاؤں کہ یہ اداسی نہیں ہے، تلاش ہے
اس قبر کی جو میری ماں ہے
جو میرے اندر کہیں موجود ہے!

خالدجاوید

جنازہ

رات تارہ تارہ بہہ رہی تھی
لالٹین کی روشنی مدھم ہونے کو تھی
ڈرتا تھا کوئی بدشگونی نہ ہو گئی ہو
ہوا کے شانوں پر
بین اُبھرتے، پھر ڈوب جاتے تھے
پھر کہیں دور اذان کی آواز گونجی
سپیدۂ سحر نمودار ہوا
بس اُسی ایک پل میں
میری سوجی ہوئی آنکھوں نے دیکھا
سامنے سفید، بے داغ چادر سے ڈھکا
ایک جنازہ ہے
بس صبح کی سفیدی میں دیکھا
رات کوئی مرگیا تھا

سفیدی اِتنی بھیانک ہوتی ہے
میں نے کبھی سوچا نہیں تھا
دھوپ دبے پاؤں
مُنڈیر سے اُتر کر دالان میں آگئی
گلی قدموں کی چاپ سے گونج اٹھی
اور پھر جیسے سب کچھ تھم سا گیا
آنسو خشک، بین خاموش
چڑیاں چُپ اور دھوپ ساکت
پھر اُس کے بعد
جنازہ، جنازہ نہیں تھا!!

کاوش عباسی

خواب اور خوف

موسیقی بجتی ہے
خواب، ایک صدمے سے جاگ اٹھتے ہیں
یاد میں وہ محبت کی گلیاں اُبھرتی ہیں
اب جن میں خوف اور تنہائی کے پہرے ہیں
فضاؤں میں
پھیلے اندھیروں میں
کہیں کوئی جگنو چمکتا ہے، کوئی سنہری روشنی جھلملاتی ہے
لیکن وہیں کوئی ہاتھ آگے بڑھتا ہے، گردن تک آتا ہے
سانسیں اُلجھتی ہیں، دل ڈوب جاتا ہے
موسیقی بجتی ہے۔

وقت

عذرا نقوی

میں نے اک سرسراہٹ سنی ہے
بھیگی جاڑے کی راتوں کی تنہائی میں
صبح کی ملگجی روشنی میں کبھی
ڈوبتی شام کے پھیلے سائے تلے
میں نے اک سرسراہٹ سنی ہے

میں نے چاہا
کسی قیمتی یاد کا ایک لمحہ چرالوں
کوئی منظر حسیں اپنے دل میں چھپالوں
کچھ نہیں ہو سکا
وقت بہتا رہا
گرتے پتوں کی سرگوشیوں کے تلے
وقت بہتا رہا

خوف

کہاں گرمی کی رُت میں سانولی راتوں کا جادو کھو گیا ہے
کہاں سردی کی پیلی دھوپ کی ممتا سدھاری
کہاں برکھا کی رُت کی سمفنی
اودی گھٹاؤں کا مچلتا آسماں گم ہو گیا ہے
کہاں ہے زرد سرسوں سے بسی
کھلتی بسنتی رُت
کہاں ہیں میرے خوابوں میں رچے موسم
ہمارے دیش میں
بس، خوف کا موسم ٹھہر کر رہ گیا ہے

نعمان شوق

نیل کنٹھ

کیوں بوئی گئی ہے
ہمارے خمیر میں اتنی وحشت
کہ ہم انتظار بھی نہیں کر سکتے
فلسفوں کے پکنے کا
یہاں کیوں اگتی ہے
صرف شکوک کی ناگ پھنی ہی
دلوں کے درمیان

کون بو دیتا ہے
ہماری زرخیز مٹی میں
روز ایک نیا زہر
یقین کے ایسے موسم
تو میرے شہر میں کیوں نہیں آتا؟

شاہد احمد شعیب

بند آنکھوں کی بصارت

میں آنکھیں بند کرتا ہوں
تو
کتنے اجنبی چہرے مری جانب لپکتے ہیں

میں آنکھیں کھول دیتا ہوں
تو
اپنی بند آنکھوں کی بصارت پر
یقیں کچھ اور بڑھتا ہے

منیب الرحمٰن

خاکہ

منیب صاحب — بیدار بخت

تجزیاتی مطالعے

- شمس الرحمٰن فاروقی
- شہریار
- وحید اختر

نو نئی نظمیں

تجدید ، دسمبر کے مہینے میں ، بچپن کی ایک یاد ، نظم کی تلاش
مال و میراث نہیں ، ایک ننھی آواز ، بلاوا ، مجھے رونے دو ، پارک کی ایک شام

کچھ پرانی نظمیں

خون بہا ، روحیں ، اگر ، خودکشی ، نوحہ گر ، نامعلوم ، بہار
یادگار ، برف باری ، بازدید ، شہر گمنام

بیدار بخت

منیب صاحب

کسی پھڑکتے ہوئے شعر کی طرح لڑکوں کو یہ مکالمہ بھی از بر ہو گیا تھا۔ وہ اسے موقع بموقع دہراتے پھر رہے تھے

جس کشتی میں وہ بیٹھی تھی وہ کشتی تخت طلائی کے مانند پانی پر شعلہ ساماں تھی۔ اس کا عرشہ گویا سونے کا ورق تھا، اس کے بادبانوں کا رنگ ارغوانی تھا، اور وہ اتنے معطر تھے کہ ہوا ان سے بیمار عشق ہوئی جاتی تھی۔ چپو چاندی کے تھے اور ان کی ضربیں بانسری کی تانوں سے ہم آہنگ تھیں۔ جب وہ موجوں پر پڑتے تو انھیں گرم تر کر دیتے تھے گویا وہ ان کے لمس کی شیدائی ہوں۔

۔ یہ 1958 یا 1959 کا ذکر ہے جب علیگڈھ میں ناچ گانا بھی ہوتا تھا، ڈرامے بھی اسٹیج ہوتے تھے۔ وی۔ ایم۔ ہال کے میرس ہاسٹل کی اسٹیج پر شیکسپیئر کے ڈرامے "انٹنی اور کلیو پیٹرا" کا ایک حصہ اردو میں کھیلا گیا۔ اوپر کے مکالمے میں انوبارس، کلیو پیٹرا اور مارک انٹنی کی پہلی ملاقات کا ذکر کرتا ہے۔ ڈرامہ اتنا اچھا ہوا کہ سب کے دل میں کھب گیا۔ مکالموں، بلکہ پورے کھیل، کی حسی توانائی کا اثر جہ پر بھی ہوا۔ میں نے کسی دوست سے پوچھا کہ شیکسپیئر کا ترجمہ کس نے کیا۔ اس نے بہت حیران ہو کر کہا "تمہیں نہیں معلوم "منیب صاحب نے۔ "" منیب صاحب" میں نے پھر اپنی کم علمی کا اظہار کیا۔ میرے دوست نے تاسف کے اظہار میں اپنا سر ہلایا۔ ایک دوسرے دوست نے میری طرفداری کی " اس بیچارے کا قصور نہیں، یہ انجنیرنگ کا طالب علم ہے۔ " پھر مجھے بہت دیر تک اپنے قابل دوستوں کا لیکچر سننا پڑا کہ ڈاکٹر منیب الرحمن بہت پڑھے لکھے آدمی ہیں، فارسی میں لندن سے پی ایچ۔ ڈی ہیں، بہت بڑے شاعر ہیں، وغیرہ وغیرہ۔ کسی نے کہا کہ یونیورسٹی کے ادارہ علوم اسلامیہ میں ریڈر بھی ہیں۔ "اس سے کیا ہوا" ایک مولوی قسم کے دوست نے لقمہ دیا " سرخے بھی تو ہیں، ترقی پسند شاعر ہیں۔ "

اس دن سے منیب صاحب کی قابلیت کا دبدبہ دل میں بیٹھ گیا کہ ایسا شخص تو بہت ہی قابل ہو گا جسے یونیورسٹی والے اس کے "سرخا" ہونے پر بھی ادارہ علوم اسلامیہ میں اتنا اہم عہدہ دیں۔

پھر 1960 میں علیگڑھ میگزین میں منیب الرحمن کی نظم "بازدید" چھپی۔ میں نے بھی پڑھی۔

تم جو آؤ تو دھندلکے میں لپٹ کر آؤ
پھر وہی کیف سر شام لیے

تم جو آؤ تو اندھیرے میں لپٹ کر آؤ
مستی بادہ سبک گام لیے

تم جو آؤ تو اجالے میں لپٹ کر آؤ
پھر وہی لذت ابہام لیے

اس نظم نے ذہن کی بجائے احساس کی رگوں کو چھیڑا۔ میں اس کی نغمگی میں مدتوں گم رہا مگر اپنے دوستوں سے اپنی پسند کا ذکر نہیں کیا کہ اگر انہوں نے نظم کا مطلب پوچھ لیا تو کیا کہوں گا۔

ان دنوں میرے اکثر دوست ایسے تھے جو اس شاعری کو پسند کرتے تھے جیسی فنا نظامی کانپوری کرتے تھے۔ ہر اس نظم کو ترقی پسند کہتے تھے جو روایتی طور پر پابند نہ ہو۔ وہ پکے گانے، ابسٹریکٹ آرٹ اور آزاد نظم کو کمیونسٹ انٹیلکچولز کا عارضہ سمجھتے تھے۔ اگر کوئی بد نصیب ان کے سامنے کسی آزاد نظم کی تعریف کر دے تو اصرار کرتے تھے کہ تعریف کرنے والا اپنی پسند کا تجزیہ ایسی زبان میں کر کے انہیں باور کرائے جسے وہ سمجھ سکیں۔

منیب صاحب کے نام سے واقفیت کا دوسرا وسیلہ ہمارے ایک دوست تھے جو ان کی یوروپین بیگم سے فرانسیسی سیکھا کرتے تھے۔ اپنے ہر سبق کے بعد فرانسیسی تلفظ کا امتحان لے کر ہم سب کو دق کیا کرتے تھے۔ موٹے موٹے فرانسیسی لفظ دکھا کر ہم سے تلفظ پوچھا کرتے اور جب ہم انگریزی طریقے سے تلفظ ادا کرتے تو بہت فخر سے ہمیں بتاتے کہ یہ حرف بھی خاموش ہے اور وہ حرف بھی۔ ایک صاحب نے تنگ آکر کہا کہ سب سے اچھی فرانسیسی تو وہ ہوگی جس سے ہمارے فرانسیسی سیکھنے والے دوست خاموش ہو جائیں۔

یونیورسٹی میں صرف دو تین استادوں کی بیویاں یوروپین، یا گوری، تھیں۔ بیگم منیب

الرحمن کے بارے میں معلوم ہوا کہ سوئس ہیں ۔ نہ صرف فرانسیسی بلکہ جرمن بھی پڑھاتی ہیں ۔ بالکل میم صاحب ہیں ۔ یونیورسٹی میں سائیکل پر گھومتی ہیں ۔
بہت اشتیاق تھا منیب صاحب سے ملنے کا اور فرانسیسی سیکھنے کا بھی مگر علی الترتیب تقریب بہر ملاقات کی کمی اور لیسیع کی زیادتی مانع آئی ۔
پھر بقول شخصے ماہ و سال آتے ، چلے جاتے ہیں ۔ میں علیگڑھ اور مشرق کو خیر باد کہہ کر مغرب کی طرف چلا آتا ہوں اور آخرکار کینیڈا کے شہر ٹورنٹو میں بس جاتا ہوں ۔ اپنی اردو ادب میں کم علمی کو کم کرنے کی سعی کرتا ہوں ۔ اس کوشش میں کچھ وقت پڑھے لکھے لوگوں کی صحبت میں گذارتا ہوں ان لوگوں سے معلوم ہوتا ہے کہ منیب صاحب امریکہ آگئے ہیں اور ٹورنٹو سے کوئی ڈھائی سو میل دور ، ڈی ٹرویٹ کے پاس ایک چھوٹے سے شہر راچسٹر میں رہتے ہیں ۔
میں تقریب بہر ملاقات کی تلاش میں رہا کہ کسی صورت اس شخص سے بالمشافہ ملاقات ہو سکے جس کی قابلیت کا رعب ذہن پر تھا ہی ، دل بھی جس کی شاعری کے دام میں آچکا تھا ۔ آخر تقریب یوں ہاتھ آئی کہ ٹورنٹو میں کچھ اردو والوں نے ، غالباً 1979 میں ایک مشاعرے کا اہتمام کیا اور منیب صاحب کو بھی مدعو کیا ۔ وہ شرکت کے لیے اس شرط پر راضی ہوئے کہ کوئی انہیں اور انکی بیگم کو روچسٹر سے لے آئے ۔ اتفاق سے مجھے اس طرف کچھ کام تھا ۔ اگر نہ بھی ہوتا تو میں انہیں لانے جانا چاہتا ۔ غرض طے پایا کہ میں منیب صاحب اور ان کی بیگم کو ٹورنٹو لے کر آؤں ۔
مقررہ وقت پر فون کیا ، نام بتایا اور ان کے گھر کا راستہ پوچھا ۔ بولے "جی مجھے اطلاع ہے کہ آپ ہمیں لینے آرہے ہیں ۔ بہت خوشی ہوئی ۔ مگر میں گاڑی نہیں چلاتا اس لیے راستہ نہیں بتا سکتا ۔ میری بیوی بتائیں گی ۔ "فون اپنی بیگم کو دیدیا ۔ ہماری گفتگو انگریزی میں ہوئی ۔ انہوں نے راستہ مع نشانات منزل اتنی تفصیل سے سمجھا دیا کہ مجھ جیسا کم آگاہ سمت بھی بھٹکے بغیر ان کے گھر پہنچ گیا ۔
"میں گاڑی نہیں چلاتا" والی بات کھٹکتی رہی ، علیگڑھ میں منیب صاحب کو دور سے دیکھا ہو تو دیکھا ہو مگر ذہن میں امیج تو ایک لندن پلٹ انگریز قسم کے شخص کی تھی ۔ لوگ صرف ایک سال لندن میں رہ کر کالے انگریز ہو کر لوٹتے تھے ۔ منیب صاحب تو چھ ، سات سال رہ کر آئے تھے موٹر چلانا تو ان کی فطرت ثانی ہو جانا چاہیے ۔ یہ بھی مشہور تھا کہ کمیونسٹ ہیں ، لہٰذا اگر مذہب کے باقاعدہ خلاف نہ ہوں تو خود لامذہب ضرور ہوں گے ۔ جب ملاقات ہوئی تو منیب صاحب غیر متوقع طور پر سخت مشرقی قسم کے مرنجان مرنج انسان نکلے ۔ میں یہ دیکھ کر بھی حیران ہوا کہ ان کے نشست کے کمرے کی دیواروں پر اقلیدسی خط کوفی میں قالینوں پر بنے "اللہ" ، "محمد" اور "لاالہ الا اللہ" کے طغرے لٹک رہے تھے ۔ مجھے ان کا جائزہ لیتے دیکھا تو اپنی بیگم کی طرف اشارہ کر کے بولے "زیبا نے بنائے ہیں" ۔ میں نے سوچا کہ یہ شخص تو لامذہب نہیں ہو سکتا ۔

منیب صاحب کے گھر سے ٹورنٹو تک کا سفر موٹر سے کوئی پانچ گھنٹے کا تھا۔ راستے میں ادھر ادھر باتیں ہوتی رہیں۔ معلوم ہوا کہ وہ 1970ء میں علیگڑھ چھوڑ کر اوک لینڈ یونیورسٹی کے ہند زبانوں کے شعبے میں آ گئے تھے۔ بیوی بچے 1971ء میں آئے۔ میں نے پوچھا کہ "آپ کا گھر یونیورسٹی سے خاصی دور ہے۔ اگر آپ گاڑی نہیں چلاتے تو یونیورسٹی کیسے جاتے ہیں؟"

"بھئی یہ زیبا چھوڑ آتی ہیں۔ شام کو لینے بھی یہی آجاتی ہیں۔" میری حیرت ابھی تک دور نہیں ہوئی تھی۔ "ساری زندگی گاڑی نہیں چلائی، اب نہیں سیکھی جاتی۔" امریکہ کے اکثر چھوٹے شہروں کی طرح روچسٹر میں بھی پبلک ٹرانسپورٹ کا انتظام سوائے ٹیکسیوں کے کوئی اور نہیں ہے۔ ہاں معذور لوگوں کے لئے "اپاہج بسیں" چلتی ہیں۔ منیب صاحب نے مقامی بلدیہ کو درخواست دی کہ وہ معذور ہیں، لہذا ان کے لئے "اپاہج بس" کا انتظام کیا جائے۔ اپنا عذر یہ بتایا کہ انہیں گاڑی چلانی نہیں آتی۔ عذر معقول ہونے کے باوجود بھی خاص بس کے استعمال کی اجازت نہیں ملی۔

روچسٹر سے ٹورنٹو کے سفر کے دوران بیگم منیب الرحمن نے نہایت شستہ اردو مع علیگڑھ کے "ڑ" کو صاف ادا کرتے ہوئے اچانک پوچھا "آپ علیگڑھ میں کب تھے؟" غیر متوقع طو پر اردو سن کر میں چونک گیا۔ پھر ہماری گفتگو جستہ جستہ اردو میں ہوتی رہی۔ معلوم ہوا کہ انہوں نے اردو علیگڑھ میں نوکروں، بچوں اور منیب صاحب کے انگریزی سے ناواقف رشتہ دارو سے سیکھی۔ "مجھے منیب اور ان کے دوستوں سے یہ شکایت رہی کہ انہوں نے ہمیشہ مجھ سے گفتگ انگریزی میں کی"۔

منیب صاحب اور ان کی بیگم اس دفعہ ہمارے گھر ٹھہرے۔ میری بیوی اور بچوں سے خوب دوستی ہو گئی۔ بیگم منیب الرحمن ہمارے لیے زیبا آپا ہو گئیں اور بچوں کے لیے زیبا چچی جب اردو، فارسی شاعری میں دلچسپی کی بیٹری ڈاؤن ہونے لگتی ہے تو اسے ری چارج کرنے کے لیے منیب صاحب کے گھر دو ایک دن گزار آتا ہوں۔ وہاں ذہن ان کے علم سے فیض حاصل کرتا ہے اور شکم ان کے لذیذ کھانوں سے۔ منیب صاحب کھانا اچھا پکاتے ہیں۔ پچھلی بار جب ان کے گھر گیا تو بچوں کو فخر سے پھلکے بنانے کی ایک مشین دکھائی کہ "اب روٹی بھی خود بنا سکتا ہوں"۔

گذشتہ دس بارہ برس سے منیب صاحب اور زیبا آپا سے سال میں دو تین بار ملاقات ہو جاتی ہے۔ اس دوران میں منیب صاحب کو، اور ان کی وساطت سے کچھ اپنے آپ کو جاننے کا موقع ملا۔ مگر آج تو منیب صاحب کے ذکر کا موقع ہے۔

منیب الرحمن 18 جولائی 1924ء میں آگرہ میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم الہ آباد کے ایک رومن کیتھولک اسکول میں ہوئی جہاں تعلیم انگریزی میں دی جاتی تھی۔ ان کے والد اکرام حسین پولیس میں تھے۔ جب انہوں نے یہ دیکھا کہ ان کا لڑکا انگریزی تو خوب سیکھ رہا ہے مگر اپنی زبان بھولتا جارہا ہے تو انہوں نے اسے چھٹی جماعت میں ایک دیسی اسکول میں داخل کرا دیا۔

وہاں یہ معلوم ہوا کہ طالب علم انگریزی کے علاوہ سب مضمونوں میں، اور خاص طور پر ریاضی میں خاصا کمزور ہے۔ دو سال بعد اکرام حسین کا تبادلہ آگرہ ہو گیا۔ اب منیب الرحمن کو آگرے کے شعیب محمد یہ اسکول میں داخل کرا دیا گیا۔ اس دفعہ جب اکرام حسین کا تبادلہ ہوا تو طے یہ پایا کہ منیب الرحمن اپنی والدہ کے ساتھ اپنے آبائی شہر ڈبائی جائیں۔ وہاں سے انہوں نے 1936 میں میٹرک کیا۔ پھر میرٹھ کالج سے انٹر کر کے علیگڑھ چلے گئے۔ وہاں بی۔اے۔ کے بعد تاریخ میں ایم۔اے۔ کیا اور وکالت میں ایل۔ایل۔بی۔ کی ڈگری لی۔ پھر فارسی میں ایم اے کیا۔ منیب الرحمن کو بچپن سے جس طرح انگریزی زبان سے شغف تھا، اس طرح فارسی سے بھی دلچسپی تھی۔

اکرام حسین کو پولیس کی ملازمت سے ریٹائر ہو کر رامپور میں ملازمت مل گئی۔ منیب الرحمن کو بھی علیگڑھ کے بعد رامپور میں ایک مشین ٹول فیکٹری میں وہاں کے انگریز ڈائریکٹر کے پرنسپل اسسٹنٹ کا کام مل گیا۔ مگر اس جگہ ان کا دل نہیں لگا۔

ان دنوں خواجہ غلام السیدین رامپور کے محکمہ تعلیم کے سیکریٹری تھے۔ جب ان کی ملاقات نوجوان منیب الرحمن سے ہوئی تو انہیں تعجب ہوا کہ اتنا تعلیم یافتہ شخص ایک ایسی جگہ وقت صرف کر رہا ہے جہاں اس کی تعلیم کا کوئی مصرف نہیں ہے۔ انہوں نے منیب الرحمن کو مشورہ دیا کہ انہیں لندن اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز میں داخلے کی کوشش کرنی چاہیے۔ جنگ کے دنوں میں باہر جانے کی اجازت مشکل سے ملتی تھی۔ اتفاق سے غلام السیدین کو کسی وفد کے ساتھ لندن جانے کا موقع ملا۔ وہاں انہوں نے کوشش کر کے منیب الرحمن کا داخلہ لندن اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز میں فارسی میں پی۔ایچ۔ڈی۔ کے لیے کرا دیا۔

جب منیب الرحمن لندن جانے کے لیے تیار ہوئے تو جنگ ختم ہو چکی تھی۔ وہ ایک فوجیوں کے جہاز سے یکم جنوری 1946ء کو انگلستان کی سرزمین پر پہنچے۔ جنگ کے اثرات باقی تھے۔ لندن بمباری سے مسمار تھا۔ تنگی تھی، ضروری اشیا پر راشن تھا۔ مگر منیب الرحمن کو وہاں کی زندگی سے ہم آہنگ ہونے میں بہت دقت نہیں ہوئی۔ لندن جانے سے پہلے منیب الرحمن بطور ایک جدید شاعر کے معروف ہو چکے تھے۔ 1940 میں ان کی پہلی نظم چھپی۔ اس کا عنوان تھا "ستارہ"۔ مناسب ہو گا کہ وہ یہاں درج کی جائے یہ دیکھنے کے لیے کہ پچیس سالہ شاعر کے اولیں کلام میں تازگی کے ساتھ پختگی بھی کتنی ہے۔ نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن اس انداز سے نہیں

ستارہ آسماں سے ٹوٹ کر سوئے زمیں آیا
وطن کو چھوڑ کر اہل فلک کا ہم نشیں آیا
اسے بے تابی دل بے محابا کھینچ لائی تھی
جہان رنگ وبو کی ہر ادا میں دلربائی تھی
وہ آزردہ رہا کرتا تھا اس خاموش بستی سے
اسے خود عار سی آنے لگی تھی اپنی ہستی سے
فلک اس کی نگاہوں میں سراسر تنگ داماں تھا

زمین کا نور سے معمور ہونا حشر ساماں تھا
وہ اترا اور فضا کی وسعتوں میں کھو گیا آخر
خموشی سے زمیں کی شورشوں میں سو گیا آخر

منیب الرحمن کی نظمیں نہ صرف ساقی، ادبی دنیا، ادب لطیف اور ہمایوں میں چھپا کرتی تھیں بلکہ حلقہ ارباب ذوق کے سالانہ انتخاب کی زینت بھی ہوتیں۔ یہ طے ہو چکا تھا کہ یہ شاعر روایت سے انحراف کا جدید شاعر ہے مگر اس کا فیصلہ نہ ہو سکا کہ یہ کس کیمپ کا شاعر ہے۔ ترقی پسند اس بات پر مصر تھے کہ اس شاعر کے شعور اور احساس کی وسعت حلقہ ارباب ذوق کی تنگ آغوش میں نہیں سما سکتی۔ دوسری طرف یہ بھی صاف ظاہر تھا کہ اس کی نرم روی اور خود کلامی۔ اس زمانے کی ترقی پسند شاعری کے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھی۔

1946 تک منیب الرحمن کا نام نئی شاعری کے حوالے سے اتنا معتبر ہو گیا تھا کہ غلام احمد فرقت کاکوروی نے اپنی مزاحیہ تنقید کی کتاب "ناروا" (1947) میں منیب الرحمن کو اپنی ظرافت کے تیر کا ہدف بنایا۔ قارئین کو شاید یاد ہو کہ 1944 میں فرقت نے آزاد نظم کی ہجو میں ایک خاصی ضخیم کتاب "مداوا" کے نام سے شائع کی تھی۔ "ناروا" کا ایک جملہ سلام مچھلی شہری کے بارے میں بہتوں کو یاد ہوگا "آپ سلام ہیں اور آپ کی شاعری وعلیکم سلام"۔ منیب الرحمن کے بارے میں فرقت نے لکھا

> جب تک ہندوستان میں تھے تو اردو میں فرانسیسی بولتے تھے آجکل انگلستان ... عجب نہیں جو اردو زبان میں انگریزی بولتے ہوں۔ علی گڑھ سے ... اے ہیں اور کلام میراجی یونیورسٹی کا مڈل پاس معلوم ہوتا ہے زود لوئی سے نظموں کا ناطقہ بند کیے رہتے ہیں آپ کے کلام کی زد میں آئے ہو... اشعار تنقید و تبصرہ سے بالا ہیں۔ اچھا ہوا کہ کوئی مجموعہ نہیں شائع ... ورنہ مفسر کی تلاش کے لیے بڑی دوڑ دھوپ کرنا پڑتی۔ اشعار دیکھنے میں ... ہوتے ہیں اور عید بقرعید ان میں معنویت کے کھنڈرات بھی ملتے ہیں

منیب الرحمن انگلستان جدید فارسی ادب میں ڈاکٹریٹ کرنے گئے تھے ... ریسرچ کی سپروائزر محترمہ A K S Lambton تھیں جو حیات ہیں اور اب بھی ا... مضمون میں سند کا درجہ رکھتی ہیں۔ کل وقتی طالب علم ہونے کے باوجود، انگلستان کی مص... زندگی منیب الرحمن کی تعلیم میں خلل ڈالتی رہی۔ ایک طرف تو بی۔ بی۔ سی۔ کی جز وقتی ملازمت تھی جہاں وہ اردو کے پروگرام پیش کیا کرتے تھے اور جس کی وجہ سے انہیں اقتصادی آسودگی تھی۔ دوسری طرف، قیاس ہے کہ صنف نازک کی رفاقت رہی ہوگی جو اس ذہین اور وجیہہ نوجوان کو آسانی سے مل جایا کرتی ہوگی۔ 1946 کی لکھی ہوئی نظم "چاند بولا" شاید میرے قیاس کی تصدیق کرے

اس نظم کا آخری بند یوں ہے:

چاند بولا۔ گھڑی میں سوا نج چکا
اب نہ آئے گی وہ
اس کے وعدے کا آخر بھروسا ہی کیا
بارہا اس نے پہلے بھی دھوکا دیا
وہ تو جو کچھ کرے اس کی حق دار ہے
ہاں مگر تیرے دل کو جو آزار ہے
اس کا دنیا میں کوئی مداوا نہیں
کوئی چارہ نہیں

منیب الرحمن کی شاعری مجھے خاص طور سے اس لیے پسند ہے کہ وہ مجھے CONTRIVED نہیں لگتی۔(Contrived کی اردو نہیں سوجھ رہی) ۔ انگلستان میں شاعری کا جو خام مواد انہیں ملا اسے اپنے شعروں میں ڈھالنے کے لیے انہیں مجھی استعاروں میں نہیں لپیٹا۔ مثلاً 1946 میں لکھی ہوئی ایک اور نظم "اظہار" دیکھیے:

اب تیرے جسم سے اٹھتی ہوئی خوشبو کی لپٹ
میرے احساس پہ آویزاں ہے
گرم ہے کمرے کی خاموش فضا
تیرے عارض پہ پسینے کی نمی
ذہن میں لاتی ہے برسات کی پہلی راتیں
نیم سگرٹ ترے پوروں میں دبی
سرخیٔ لب نے نشاں چھوڑ دیا ہے جس پر
کہہ رہی ہے کہ حقیقت ہے فقط دو دو رواں
تو بھی خاموش ہے، میں بھی چپ ہوں
اور ہم دونوں یہی سوچ رہے ہیں دل میں
کاش منت کش اظہار نہ ہونا پڑتا

" نیم سگرٹ ترے پوروں میں دبی، سرخیٔ لب نے نشاں چھوڑ دیا ہے جس پر " ۔ یہ مصرعے نظم کی روانی میں ایسے بے اختیار بہے جاتے ہیں کہ خیال بھی نہیں آتا کہ لپ اسٹک کے

دھبوں سے پراگندہ ادھ جلی سگرٹ اردو شاعری کے لیے غیر مانوس ہے۔ آج کے "جدید" شاعر جب مجھ سے اپنے کلام میں غیر مانوس الفاظ کے استعمال کی داد مانگتے ہیں تو میں حیران ہوتا ہوں کہ اس جدت کے مرتکب تو منیب صاحب چالیس، پینتالیس برس پہلے ہو چکے ہیں۔

الیزبیتھ مور(Elizabeth Mohr) ایک نوجوان خوبصورت سوئس لڑکی تھی جو 1947 میں لندن میں فرانسیسی اور جرمن پڑھانے کے بعد پیرس چلی گئی جہاں اسے News Week میں بطور مترجم کام مل گیا۔ لندن کی ایک دوست Cecilia Mc Donold اکثر اسے اپنے تین قابل تعریف ہندوستانی شناساؤں کے بارے میں لکھا کرتی تھی۔ ان میں سے ایک سیاست داں، ایک سائنٹسٹ اور ایک شاعر۔ سیاست داں کا نام صدیق احمد صدیقی تھا، سائنٹسٹ کا مصطفےٰ خان اور شاعر کا منیب الرحمن۔

1947 کی بہار میں الیزبیتھ چھٹیوں میں سی سیلیا سے ملنے لندن آئی۔ ان دنوں منیب الرحمن ہرنیا کے آپریشن کے بعد صاحب فراش تھے۔ دونوں لڑکیاں بیمار کی پرسش کے لیے گئیں مگر بیمار اپنے تیمار دار دوستوں میں اتنا محو تھا کہ اسے دو خوبصورت لڑکیوں کی موجودگی کا احساس نہ ہوا۔

1951 میں جب فیض اور سجاد ظہیر راولپنڈی سازش کے الزام میں گرفتار ہوئے تو منیب الرحمن پر اس کا بہت اثر ہوا۔ انہوں نے ان کی حمایت میں انگلستان کے سیاست دانوں اور دانشوروں کو متاثر کرنے کی مہم چلائی۔ خود ایک نظم "شہر آشوب جدید" کے عنوان سے لکھی جس کا ایک بند یوں ہے

وطن سے دور یہ کہتا تھا کوئی
مرے ہمدم، جہاں تھے ہم وہیں ہیں
ابھی بدلا نہیں رنگ شبینہ
وہی محفل، وہی محفل نشیں ہیں
حکایت ہے کہیں زنجیر پا کی
سر و شمشیر کے چرچے کہیں ہیں
وہی دشمن سے راہ و رسم پیشیں
ستم ہے دوست مار آستیں ہیں
وہی انداز ہیں تیرے وطن کے

منیب الرحمن اور ان کے ساتھیوں نے فیصلہ کیا کہ فیض اور سجاد ظہیر کی حمایت کی سرگرمی اقوام متحدہ تک لے جائی جائے جس کا قیام اس وقت پیرس میں تھا۔ اس کام کا ذمہ منیب

الرحمن کے سر پڑا۔ جب انہیں پیرس کا سفر درپیش آیا تو صدیق احمد صدیقی نے ایلز بیتھ مور کو لکھ کر درخواست کی کہ وہ پیرس میں ان کے دوست کی دیکھ بھال کریں۔ ایلز بیتھ ہمارے ہیرو کی پہلی ملاقات کی بے اعتنائی سے بہت خوش نہ تھیں مگر اس وجہ سے راضی ہو گئیں کہ وہ ایک نیک کام کے لیے پیرس جارہا تھا۔ دوسری وجہ شاید یہ بھی ہو کہ منیب الرحمن ایک معروف شاعر ہونے کے علاوہ خاصے ڈیشنگ بھی تھے۔

منیب الرحمن 2 دسمبر 1951 کو پیرس پہنچے اور ایلز بیتھ مور سے ملے اور ہر روز ملے۔ ان کی سرگرمی کا فائدہ فیض اور سجاد ظہیر کو ہوا ہو یا نہ ہوا ہو مگر خود انہیں ضرور ہوا۔ ایلز بیتھ سے ایک ہفتے تک ہر روز ملنے کے بعد انہوں نے شادی کی درخواست دیدی جو فوراً قبول کرلی گئی مگر اس شرط پر کہ شادی ایک آدھ مہینے بعد ہو تاکہ فریقین اپنے اپنے والدین کی رضامندی حاصل کرلیں۔

5 فروری 1952 کو منیب الرحمن اور ایلز بیتھ مور کی شادی لندن میں مشہور جرنلسٹ اقبال سنگھ کے گھر ہوئی۔ منیب صاحب سے ملنے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ یہ شخص اتنا نرم رو ہے کہ اضطراری نہیں ہو سکتا۔ پھر اس نے صرف ایک ہفتے کی ملاقات کے بعد یہ فیصلہ کیسے کر لیا کہ ایلز بیتھ سے شادی کرلینی چاہیے؟ شاید اس کا جواب یہ ہو کہ یہ شخص خود اپنے آپ کو پہچانتا ہو یا شاید اوروں کے اندر دیکھ سکتا ہو۔ جواب جو بھی ہو، چالیس سال کی خوشگوار شادی اور چار خوش اطوار بچے اس بات کے گواہ ہیں کہ بظاہر اضطراری فیصلہ غلط نہ تھا۔

منیب الرحمن کی پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کی پڑھائی میں خلل ڈالنے والی سب سے بڑی وجہ بی۔ بی۔ سی۔ کی جز وقتی نوکری تھی جو نہ صرف کفالت کے لیے ضروری تھی بلکہ تخلیقی توانائی کے اظہار کا ذریعہ بھی تھی۔ مہاتما گاندھی کی موت پر راتوں رات ایک نظم لکھ کر، موت کے دوسرے دن نشر بھی کردی۔ یہ نظم اس طرح شروع ہوتی ہے

کیا فقط گردشِ انفاس ہے انساں کی حیات
کیا گرفتار ہے وہ وقت کی زنجیروں میں
کیا وہ ظلمت گہِ تقدیر کا زندانی ہے
اور کیا اس کا وجود
ایک تنکے کی طرح ہے جو بہا جاتا ہو
سر پٹکتے ہوئے، بپھرے ہوئے طوفانوں میں
بے کسی جس کی ہو بیگانۂ ذوقِ منزل
میں نے ہنگامِ سحر

ڈوبتے چاند ستاروں سے کیا ہے یہ سوال
سرد ہوتے ہوئے نمناک شراروں سے کیا ہے یہ سوال
اور وہ چپ رہے جیسے انہیں معلوم نہ ہو

بی۔بی۔سی۔ کے لیے منیب الرحمن نے شیکسپیئر کے اردو ترجمے کیے۔ ان میں سے اینٹنی کلیوپیٹرا کا ترجمہ کتابی شکل میں مکتبہ جامعہ دہلی نے 1979 میں شائع کیا اور جولیس سیزر کا ترجمہ ساہتیہ اکادمی، دہلی نے 1990 میں۔ شیکسپیئر کے ترجمے تو اوروں نے بھی کیے ہیں مگر ان میں سے اکثر ایسے ہیں کہ اگر انہیں اسٹیج پر کھیلا جائے تو عجب لگیں گے۔ منیب صاحب کے ترجموں کی خاص بات یہ ہے کہ ان کے مکالمے اسٹیج پر تقریباً اسی روانی سے ادا کیے جا سکتے ہیں جیسے کہ شیکسپیئر کی اصل۔ منیب صاحب کا ڈراموں کا شوق بی۔بی۔سی۔ سے شروع ہوا۔

شادی کے کچھ مہینے بعد اپنے پہلے بیٹے کی پیدائش کے سلسلے میں منیب الرحمن اور ان کی بیگم، ایلز بیتھ کے آبائی شہر جنیوا چلے گئے۔ ان دنوں سوئزرلینڈ میں ہندوستان کے سفیر آصف علی تھے۔ قاضی عبدالغفار کی وساطت سے منیب الرحمن، آصف علی سے ملے کہ سفارت خانہ میں ان کے لیے کوئی عارضی کام نکل آئے۔ آصف علی بہت شفقت سے ملے مگر سفارت خانے میں ایسا کوئی کام نہ تھا جہاں منیب صاحب کی کھپت ہو سکے۔ پہلی ملاقات کے ٹھیک ایک سال بعد یعنی 2 دسمبر 1952 کو پہلا بیٹا پیدا ہوا جس کا نام آصف رحمان رکھا گیا۔

منیب صاحب اور ان کی بیگم کے جنیوا جانے سے کچھ عرصہ پہلے ڈاکٹر ذاکر حسین، جو ان دنوں علیگڈھ کے وائس چانسلر تھے، کسی سرکاری کام سے لندن آئے۔ ان کی آمد پر علیگڈھ کے سابق طلبا نے طے کیا کہ ذاکر صاحب کے اعزاز میں ایک دعوت کی جائے جس میں دوسرے لوگ بھی شریک ہوں۔ اس تقریب کے لیے منیب صاحب کی جائے رہائش تجویز پائی۔ جب ذاکر صاحب منیب صاحب کے گھر آئے تو بیگم منیب سے پوچھا کہ "آپ منیب کو علیگڈھ لے کر کب آرہی ہیں؟" اس سوال میں پیغام بھی تھا اور دعوت بھی۔ تب منیب صاحب کو احساس ہوا کہ جس کام کے لیے انگلستان آئے تھے وہ اب پورا ہو جانا چاہیے۔

جنیوا سے لوٹ کر شدید اور حیرت انگیز محنت کے بعد منیب صاحب نے اپنا ریسرچ کا کام کچھ مہینوں میں ہی سمیٹ لیا۔ اگست 1953 میں انہیں جدید فارسی کے لیے پی۔ایچ۔ڈی۔ کی ڈگری مل گئی۔

منیب صاحب بے حد قانع آدمی ہیں اور قناعت کا اثر زندگی کے ہر شعبے پر ہے۔ لندن میں مطمئن تھے کہ اقتصادی آسودگی ہے مگر اس آسودگی کی حد صرف یہ تھی کہ ایک چھوٹا سا فلیٹ کرائے پر لے سکتے تھے اور اپنے اور بیوی بچے کے لیے کھانے پینے کا انتظام تھا۔ جب ہندوستان

جانے کی بات آئی تو کرائے کے لیے والد کو لکھنا پڑا ۔ انہوں نے اپنے آموں کے باغ بیچ کر کرائے کا بندوبست کیا ۔ 1953 میں پہلے منیب الرحمن پانی کے جہاز سے ہندوستان پہنچے اور بعد میں انکی بیوی مع بچے کے ہوائی جہاز سے ۔

بیگم منیب کے گھر والے اور قریبی دوست انہیں " زاب " کہہ کر بلاتے تھے ۔ ہندوستان جانے سے پہلے انہوں نے منیب صاحب کو مشورہ دیا کہ وہ ان کے لیے زاب سے ملتا جلتا کوئی اردو نام تجویز کریں جس سے انہیں منیب صاحب کے گھر والے پکار سکیں ۔ اس طرح بیگم منیب کا نام زیبا پڑا جو اب انکی شخصیت کا ایک اہم جزو ہے ۔

جس زمانے میں منیب الرحمن علیگڈھ پہنچے ، ڈاکٹر ذاکر حسین وائس چانسلر تھے اور ڈاکٹر ہادی حسن شعبۂ فارسی کے صدر ۔ اس شعبے میں جگہ ہونے کے باوجود حالات کچھ ایسے ہوئے کہ منیب الرحمن کو وہاں جگہ نہ مل سکی ۔ کچھ تگ و دو کے بعد ادارہ علوم اسلامیہ میں ریسرچ فیلو کی حیثیت سے نوکری مل گئی ۔

رفتہ رفتہ منیب صاحب اور ان کی بیگم یونیورسٹی کی زندگی کے لاینفک جزو ہوگئے ۔ زیبا رحمن یونیورسٹی میں ہی فرانسیسی اور جرمن پڑھانے لگیں ۔ منیب صاحب آخر کار ادارہ علوم اسلامیہ کے ڈائرکٹر ہوگئے ۔ یونیورسٹی کا ڈرامہ کلب ان کی سرپرستی میں خوب پھلا پھولا ۔ اسی دوران ان کے تین بچے ، آزاد ، ثمینہ اور سالک ۔ پیدا ہوئے ۔ علیگڈھ میں اپنے ذاتی مکان ، گل رعنا میں رہنے لگے ۔ غرض ایسا لگتا تھا کہ منیب صاحب نے ہمیشہ کے لیے علیگڈھ میں رہنے کا فیصلہ کر لیا ہے ۔

منیب صاحب پرانے وقتوں کے عالموں کی طرح ہیں ۔ اپنے مضمون ، یعنی جدید فارسی شاعری ، میں پڑھنے لکھنے کا کام انہوں نے ہمیشہ جاری رکھا خواہ اس کا تعلق ان کے ملازمت کے مضمون سے براہ راست نہ ہو ۔ 1955 میں علیگڈھ کے ادارہ علوم اسلامیہ نے منیب صاحب کی پی ۔ ایچ ۔ ڈی ۔ کی تھیسیس پر مبنی ایک انگریزی کتاب شائع کی جس کا عنوان تھا Post Revolution Persian Verse - 1958 میں اسی ادارہ نے منیب رحمن کے ترتیب دیے ہوئے جدید فارسی شعرا کے انتخاب کی پہلی جلد شائع کی ۔ دوسری جلد 1963 میں شائع ہوئی ۔ 1959 میں منیب الرحمن کی معرکتہ الآرا کتاب " جدید فارسی شاعری " چھپی ۔ اس کتاب میں ایران کی نوجوان اور متنازع فیہ شاعرہ فروغ فرخ زاد کا ذکر پہلی بار ایران سے باہر ہوا ۔

اس وقت تک فروغ فرخ زاد کی نظموں کے تین مجموعے ۔۔ اسیر ، دیوار اور عصیاں ۔۔۔ شائع تو ہو چکے تھے ابھی تک اس کا نام ایران سے باہر نہیں پھیلا تھا ۔ اس شاعرہ پر منیب الرحمن کا انگریزی کا ایک مضمون سند کا درجہ رکھتا ہے ۔ اس کا فارسی ترجمہ ایران کے موقر رسالے " سخن

نے اپنے مارچ 1967 کے شمارے میں شائع کیا۔ اس بات کا ذکر بیجا نہ ہوگا کہ منیب صاحب اب تک درجنوں ایرانی نظموں کے انگریزی ترجمے شائع کرچکے ہیں اور یہ کہ Encyclopaedia of Islam میں ان کے بہت سے مضامین شامل ہیں۔

انگلستان میں رہائش کے باوجود منیب الرحمن کا نام جدید اردو شاعری میں فروغ پاتا رہا، شاید اس لیے کہ ان کا کلام ان کی غیر موجودگی میں بھی رسایل میں چھپتا رہا۔ علیگڈھ میں خلیل الرحمن اعظمی جیسے ذہین نقاد نے انھیں ہاتھوں ہاتھ لیا۔ انہوں نے اپنی کتاب میں ذکر کیا ہے کہ لندن جانے سے پہلے منیب الرحمن کا نام میراجی، راشد، مختار صدیقی اور قیوم نظر وغیرہ کے ساتھ لیا جاتا تھا۔ اس کتاب میں خلیل الرحمن نے یہ بھی لکھا ہے کہ منیب الرحمن نے ترقی پسند نقطہ نظر سے استفادہ کیا مگر اس تحریک کی بیشتر خامیوں سے محفوظ رہے۔

منیب صاحب نے کئی بار مجھ سے اس بات کا اعتراف کیا انہیں شاعری کی تحریک راشد اور فیض سے ملی جنہوں نے نئی نظم کو روایت کے طلسم سے نکال کر معتبر کیا۔ ترقی پسند تحریک کا اثر ان پر ضرور تھا مگر کیونکہ مزاج اعلانیہ شاعری کا نہیں تھا اس لیے کئی ناقد انہیں حلقہ ارباب ذوق کا شاعر سمجھنے لگے۔ سجاد ظہیر جب منیب الرحمن سے پہلی مرتبہ ملے تو حیران ہوئے کہ وہ پنجابی نہیں ہیں۔

1965 میں جب انجمن ترقی اردو (ہند) علیگڈھ نے منیب الرحمن کا کلام چھاپنا چاہا تو ناشر نے صفحات کی تعداد مقرر کردی جس کی وجہ سے تقریباً آدھی ایسی نظمیں اس مجموعے میں شامل ہونے سے رہ گئیں جنہیں شامل ہونا چاہیے تھا۔ یہ انتخاب "بازدید" کے نام سے شائع ہوا۔ اس کتاب پر سردار جعفری کے "گفتگو" میں "ہم قلم" نے جو تبصرہ لکھا اس کے کچھ اقتباسات دلچسپی سے خالی نہ ہونگے۔ شاید قارئین کو یہ بتانے کی ضرورت نہ ہو کہ سردار جعفری اور "گفتگو" کے ادارے کے قلم سے نکلا ہوا ہر لفظ ترقی پسند تحریک کے لیے آسمان سے اترے ہوئے لفظ سے کم نہیں سمجھا جاتا تھا۔

"نہایت نفیس سفید دبیز کاغذ، نہایت نفیس ٹائپ کے حروف میں چھپی ہوئی یہ کتاب، نہایت نفیس جلد اور نہایت جلد نفیس گردپوش کے ساتھ ان لوگوں کو بھی جو ڈاکٹر منیب الرحمن کی شخصیت سے واقف نہیں ہیں، ان کی نفاست اور شرافت سے آشنا کرتی ہے۔

اسّی صفحات کے اس مختصر سے مجموعے میں 49 چھوٹی چھوٹی نظمیں ہیں اور یہ شاعری کی بائیس سال کی کاوش کا نتیجہ ہیں معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ایک ایک

مصرعے پر برسوں محنت کی ہے، ایک ایک لفظ کو مہینوں مانجھا اور چمکایا ہے
اور تشبیہوں اور استعاروں کو نگینوں
کی طرح تراش تراش کے جڑا ہے۔ اور تب کہیں جاکے یہ نفاست پیدا کی ہے۔
لیکن شاعری صرف مرصع سازی نہیں ہے کچھ اور بھی ہے، اور اس کچھ اور کی کمی
نے نظموں میں شبنم کی سی ٹھنڈک تو بھر دی ہے لیکن سورج کی کرنوں کی
حرارت سے محروم کر دیا ہے۔

"بازدید" کی نظموں میں غم ذات اور غم کائنات دونوں کی لو بہت
مدھم ہے۔ اس لیے لفظی آرائش اور حسن کاری پر زور زیادہ ہے۔ ابلاغ اتنا
مکمل ہے کہ ہر مصرعہ نظریں ملا کے بات کرتا ہے اور جی پلکوں کے سائے کے
لیے ترس جاتا ہے۔ فارسی کے ادب عالیہ کا ستھرا مذاق نظموں سے چھلکا پڑتا ہے
اس کا استقبال اس لیے کرنا چاہئے کہ آجکل جب تو تلے اور ہکلے لفظوں کی
بہتات ہے، تو
کوئی تو ہے جو پورے پورے لفظ بول رہا ہے۔

مجھے نہ جانے کیوں یہ یقین ہے کہ منیب الرحمن صاحب کو اپنی
شاعری میں ضرورت سے زیادہ آرائش کا خود احساس ہوگا۔ میں نے جدید
فارسی شاعری پر ان کی کتاب پڑھی ہے۔ لیکن وہ خود اس کتاب کے مصنف
ہیں اور جدید عہد کے سارے تقاضوں سے واقف ہیں۔ پھر اتنی آرائش، اتنی
ٹھنڈک، اتنی نفاست کیوں؟"

اس تبصرے سے صاف ظاہر کہ ترقی پسند تحریک کے سرگرم حامی منیب الرحمن کی اس نرم
روی کے حامی نہیں تھے جواب ان کا طرہ امتیاز ہے۔ اسی تبصرے میں اسی بات پر بھی ڈھکا چھپا
اشارہ تھا کہ منیب الرحمن نے دانستہ طور پر ان نظموں کو انتخاب میں شامل نہیں کیا جن سے خود
انکی "ترقی پسندی" عیاں ہو جاتی۔

شاید اس در پردہ الزام کو غلط ثابت کرنے کے لیے منیب صاحب نے انتخاب چھپنے کے
تینتیس سال بعد، یعنی 1988 میں، بازدید کا مکمل ایڈیشن اسی نام سے اوک لینڈ یونیورسٹی سے
شائع کیا۔ اس مجموعے میں 1940 سے 1965 تک کی ساری نظمیں شامل ہیں۔ اس کتاب کو
پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ منیب الرحمن کی وہ نظمیں جن پر ترقی پسندی کا لیبل لگ سکتا ہے
--- مثلاً جنگ، آندھی، انسانوں کی آواز --- انتخاب میں شامل تھیں۔ یہ الگ بات کہ ان کا لہجہ بھی
دھیما ہے۔

مکمل بازدید کا پیش لفظ شمس الرحمن فاروقی نے لکھا جس میں انہوں نے ایک دلچسپ بات کہی ہے کہ "راشد کے علاوہ منیب الرحمن ہمارے واحد شاعر ہیں جن کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ بیک وقت اردو، فارسی اور انگریزی میں سوچتے ہیں۔" منیب صاحب سے تفصیل سے ملنے کے بعد اس مشاہدے کی تصدیق ہو جاتی ہے۔ وہ اب بھی ان تینوں زبانوں کے قدیم اور جدید شاعروں کو باقاعدگی سے پڑھتے ہیں۔

یہ بات قابل ذکر ہے کہ منیب الرحمن کا 1965 سے 1983 تک کا کلام "شہر گمنام" کے عنوان سے 1983 میں دہلی سے چھپ چکا تھا۔ مکمل بازدید اس کے پانچ سال بعد چھپی۔ اگر منیب الرحمن چاہتے تو اس وقت تک کے سب کلام کو یکجا کر کے چھپوا سکتے تھے مگر خدا جانے کیوں انہوں نے یہ فیصلہ کیا کہ 1965 تک کا سب کلام "بازدید" کے نام سے ہی چھپے۔

مکمل بازدید بھی، انتخاب کی طرح، اور ن۔ م۔ راشد کے ماورا کی طرح، ٹائپ کے حروف میں چھپی مگر یہ بڑا فرق ہے کہ انتخاب کی ٹائپ سیٹنگ چھاپے خانے میں ہوئی اور مکمل ایڈیشن کی ٹائپ سیٹنگ منیب صاحب نے اپنے اردو کے manual دقیانوسی ٹائپ رائٹر پر خود کی۔ جب میں نے اس کتاب کا ٹائپ شدہ مسودہ دیکھا تو حیران ہو کر پوچھا کہ "آپ نے ٹائپ رائٹر پر مصرعوں کی لمبائی یکساں کیسے کر لی؟" کہنے لگے "بھئی یہ تو بہت آسان کام ہے۔ پہلے میں نے ہر نظم الفاظ کے درمیان وقفے دیئے بغیر ٹائپ کر لی۔ پھر یہ حساب لگایا کہ ہر سطر میں کتنے وقفے دیئے جائیں کہ سب مصرعوں کی لمبائی یکساں ہو جائے۔ اور پھر دوسری دفعہ ٹائپ کر کے وقفوں کے الفاظ کے درمیان برابر برابر تقسیم کر دیا" میں حیران پریشان سنتا رہا کہ اس دیدہ ریزی کے لیے صبر و تحمل کہاں سے آیا ہوگا۔ یہی صبر و تحمل منیب صاحب کی زندگی کا خاصہ بھی ہے اور شاعری کا وصف بھی۔

ژاں باتیست مولی ایر Jean- Baptiste Moliere (1622-73) فرانس کا ڈرامہ نگار تھا جس نے 1664 میں ایک متنازع فیہ ڈراما لہ تارتوف (Le Tartuffe) لکھا۔ یہ ڈراما فرانس کے اس زمانے کے مسیحی پادریوں کی ریاکاری پر طنز تھا۔ جب مولی ایر پر الزام لگا کہ اس نے مذہب کے خلاف ڈرامہ لکھا ہے تو اس نے اپنی دفاع میں کہا کہ ڈرامہ مذہب کے خلاف نہیں ہے بلکہ ان لوگوں کی ہجو میں ہے جو مذہب کے رکھوالے بن کر اس کی آڑ میں خود اپنی ریاکاری اور منافقت کو چھپاتے ہیں۔ سترویں صدی کے کٹر مذہبی لوگوں کی سمجھ میں بھی یہ دلیل آ گئی اور لہ تارتوف خوب پسند کیا گیا اور آخرکار کلاسیکی ادب میں ایک مستقل مقام پا گیا۔

منیب صاحب نے لہ تارتوف کو اردو میں منتقل کیا اور برصغیر کے اردو ماحول کی مناسبت سے ڈرامے کے سترویں صدی کے فرانسیسی مسیحی پادری کو بیسویں صدی کے برصغیر

کے ایک المیہ ریاکار شخص میں بدل دیا جو بزعم خود اپنے آپ کو مذہب کا ٹھیکیدار سمجھتا ہے۔ اردو کے ڈرامے کا نام "شاہ صاحب" رکھا گیا۔ شاہ صاحب 1960 میں اسٹیج کیا گیا۔ شاہ صاحب کا کردار منور سعید نے ادا کیا جو اب پاکستان فلم اور ٹیلی ویژن میں اوج شہرت کے شہباز ہیں۔ جب شاہ صاحب کھیلا گیا تو تاریخ نے اپنے آپ کو دہرایا۔ ان لوگوں نے جنہیں ڈرامے کے مرکزی کردار میں خود اپنی جھلک نظر آئی، شور برپا کیا کہ ڈرامہ اسلام کے خلاف ہے۔

علیگڑھ میں منیب صاحب کے بد خواہوں سے بہت زیادہ ان کے طرفدار بھی تھے جو جانتے تھے کہ یہ شخص لامذہب ہونے کے برخلاف نہ صرف دل و دماغ سے اپنے مذہب کا عاشق ہے بلکہ اسے ایک عالم کی حیثیت سے ان لوگوں سے بہت زیادہ سمجھتا ہے جو صرف rituals کو مذہب کی انتہا سمجھتے ہیں۔ ان موافقین نے منیب صاحب کی حمایت میں وہی دلیلیں پیش کیں جو مولی ایر کے دفاع میں تقریباً تین سو سال پہلے دی جا چکی تھیں۔ مگر علیگڑھ میں یہ دلیلیں بہت کارآمد نہ ثابت ہوئیں۔

علیگڑھ میں منیب صاحب کے بد خواہوں کی فتنہ طرازیاں عروج پر تب پہنچیں جب 1968 میں ان کا تقرر ادارہ علوم اسلامیہ کے ڈائرکٹر کی حیثیت سے ہوا۔ ان لوگوں نے یہ ناقابل یقین افواہ پھیلائی کہ ان کے ایما پر کلام مجید کے اوراق کو نذر آتش کیا گیا۔ یہ افواہ تو خیر فوراً ہی صریحاً غلط ثابت ہو گئی مگر زہر پھیل چکا تھا۔ علیگڑھ کے مخصوص سیاسی ماحول میں اسی افواہ نے طلبا کے درمیان ایک ہنگامہ اٹھا دیا اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ منیب صاحب اور ان کے خاندان کی سلامتی خطرے میں پڑ گئی۔ آخر کار مقامی حالات سے تنگ آکر منیب صاحب نے علیگڑھ کو مستقل طور پر چھوڑنے کا ارادہ کر لیا۔

امریکہ کی اوک لینڈ یونیورسٹی کے کارلو کوپولا Carlo Coppola جنکا ترقی پسند تحریک کی تاریخ پر کام ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے ان دنوں اسی موضوع پر کام کرنے کے لیے علیگڑھ آئے ہوئے تھے۔ ان کے مشورے پر منیب صاحب نے اوک لینڈ یونیورسٹی کے Modern Languages کے شعبے میں پروفیسری کے لیے درخواست دی جو فوراً منظور ہو گئی۔

1970 میں پہلے منیب صاحب اور پھر ان کی بیگم اور بچے امریکہ آکر بس گئے۔

مجھ جیسے بہت سے لوگ ہیں جو "اچھی زندگی" کے لالچ میں، بغیر کسی بیرونی دباؤ کے اپنے وطن کو چھوڑ کر مغرب میں آکر بس گئے ہیں۔ انہیں نئے وطن میں اکثر پرانے وطن کی وہی چیزیں یاد آتی ہیں جن سے بھاگنے کی کوشش میں گھر چھوڑا تھا۔ یاد کی شدت بڑھتی ہے تو اپنے آپ کو یہ کہہ کر تسلی دیتے ہیں کہ یہ یک سمتی راہ ہم نے خود اپنی مرضی سے چنی تھی۔ منیب صاحب کے معاملے میں ظاہر ہے کہ ایسی تسلی بیکار ہے۔ انہیں وطن کی یاد آتی ہے اور شدت سے آتی ہے مگر وہ دیومالائی

کہانیوں کے ان کرداروں کی طرح پلٹ کر دیکھ بھی نہیں سکتے ہیں جن پر قید لگادی گئی ہے کہ اگر پلٹ کر دیکھا تو پتھر کے ہو جائیں گے۔

منیب الرحمن کی نظم "خانہ متروک" 1977 میں لکھی گئی جب وہ چھٹیوں میں علیگڑھ گئے اور اپنے گھر گل رعنا میں ٹھہرے جہاں اب ان کے ایک قریبی رشتہ دار رہتے ہیں۔ یہ نظم ترک الوطنی کے کرب کی ایک زندہ تصویر ہے۔

دروازے کے شیشوں سے لگی ہیں آنکھیں
ہر گوشے میں ماضی کی کمیں گاہیں ہیں
یادیں ہیں کہ بکھرے ہوں کھلونے جیسے
کچھ آہٹیں ، کچھ قہقہے ، کچھ آہیں ہیں

جو لوگ یہاں رہتے تھے ان کے سائے
چپ چاپ پھرا کرتے ہیں ان کمروں میں
کھوئی ہوئی آواز گئے وقتوں کی
گونج اٹھتی ہے مانند اذاں کانوں میں

میں آیا ہوں اپنے یہاں مہماں بن کر
کچھ روز گذاروں گا ، چلا جاؤں گا
مٹ جائے گا غم دوری کا دھیرے دھیرے
کیا جانیے پھر لوٹ کے کب آؤں گا

ہر سنگ ہے اک سنگ ملامت گویا
ہر کتبہ دیوار ہے دشنام مجھے
پیمان وفا باندھا تھا میں نے ان سے
اب تکتے ہیں حیرت سے در و بام مجھے

بیگم منیب بتاتی ہیں کہ "منیب علیگڑھ میں بالکل مشرقی شوہروں کی طرح ہر شام دوستوں میں گھنٹوں غپ شپ کے بعد دیر سے گھر آتے تھے"۔ میں نے بھی دیکھا ہے کہ منیب صاحب پرانی وضع کے خوش تقریر انسان ہیں جن کی گفتار کی گل افشانی کے لیے پیمانہ و صہبا نہیں بلکہ ہم مذاق اور ذہین دوستوں کی صحبت چاہیے۔ جس چھوٹے سے شہر میں وہ رہتے ہیں وہاں بد قسمتی سے

ایسے دوستوں کی قلت ہے۔ منیب صاحب کے چاروں بچوں کی شادی ہو چکی ہے اور سب خیر سے صاحب اولاد ہیں۔ تینوں لڑکے اپنے اپنے بیوی بچوں کے ساتھ امریکہ کے دور دراز شہروں میں رہتے ہیں۔ لڑکی روچسٹر کے پاس ہی رہتی ہیں۔ اس کے دونوں بچے نانا نانی کے ساتھ وقت گذارنے ہفتے میں کم از کم ایک بار ضرور آتے ہیں۔

منیب صاحب نے 68 سال کی عمر کے باوجود ابھی تک یونیورسٹی سے ریٹائرمنٹ نہیں لی۔ گھر میں ہر وقت یا تو کتابوں میں گھرے رہتے ہیں یا ٹیلی ویژن پر حالات حاضرہ کے پروگرام دیکھتے رہتے ہیں۔ انہوں نے اسکا اعتراف تو نہیں کیا مگر میں اکثر سوچتا ہوں کہ ان معروفیات اور بیوی کی رفاقت کے باوجود ہر وقت دوستوں اور قدر دانوں میں گھرا رہنے والا آدمی روچسٹر میں کبھی کبھی تنہائی کا شکار تو ہوتا ہوگا۔ شاید حال کی لکھی ہوئی نظم "ٹیلیفون" مغرب کی تیز رفتار اور لاشخصی زندگی کے المیے پر تبصرہ ہونے کے علاوہ خود اپنی تنہائی کی بے بسی کا اظہار بھی ہو۔

شام کی مرجھائی مرجھائی سی مدہم روشنی میں
کھڑکیوں کی اس طرف وہ سالخوردہ سرد چہرے
سامنے ٹی وی کو دھندلائی ہوئی آنکھوں سے تکتے
ہر بشر چھوٹی سی اک دنیائے تنہا
بچے بڑھ کر اپنے اپنے راستوں پر جا چکے ہیں
دوریاں جاڑھونڈتے ہیں
اور دل کے فاصلے بھی بڑھ گئے ہیں
صرف ٹیلیفون ہی واحد تعلق رہ گیا ہے

ایک دن شام آئے گی ان کے لیے بھی
جب وہ کھڑکی کے ادھر بیٹھیں گے ڈھلتی روشنی میں
ان کے بچے بھی بڑے ہو کر کہیں پر جا بسیں گے
اور جب ٹی وی سے وہ پیرانہ سال آنکھیں تھکیں گی
ان کے دل میں ایک نامعلوم ٹیلیفون کی گھنٹی بجے گی
اور وہ بجتی رہے گی

شہریار اور مغنی تبسم کے مرتب کردہ "شعر و حکمت" کی دوسری کتاب (۱۹۹0) میں منیب صاحب کی کچھ نظمیں چھپیں۔ ان نظموں کے مختصر سے تعارف میں مرتبین نے خوبصورت الفاظ میں منیب الرحمن کی شاعری کا احاطہ کیا ہے

منیب الرحمن کی شاعری ایک پراسرار خوب صورت جزیرہ ہے اس جزیرے کی سیر کی توفیق کم لوگوں کو حاصل ہوئی ہے۔ جنھوں نے سیر کی وہ اس کے مناظر سے سیراب ہوئے اور جن پر اس کے بھید منکشف ہوئے انھوں نے بہت کم کسی کو اس کا اتا پتا بتایا۔

منیب صاحب شاعری سے باہر کی زندگی میں بھی ایک دلکش اور پراسرار جزیرہ ہیں جو آسانی سے منکشف نہیں ہوتا۔ مگر جن پر عیاں ہو جاتا ہے ان کی زندگی اپنے خلوص، محنت اور علم سے بہتر کر دیتا ہے۔

خواہشوں کے پورا ہونے کی تمنا کرنا بے حاصل سا لگتا ہے۔ پھر بھی میری دعا ہے کہ منیب صاحب کی رفاقت میرے جیسے بہتوں کے لیے ایک طویل عرصے تک برقرار رہے۔

منیب الرحمٰن

*

اس کی آواز میں

اس کی آواز میں
آئینے سے بدن
جھلملانے لگے

دھوپ چھاؤں کے ہلتے ہوئے پیرہن
سرسرانے لگے

اور دل نے کہا
اس کے ایسے خد و خال ہیں
اس کے اعضا کے خم
ریشمی موج کے زیر و بم
اس کے شانوں پہ بکھرے ہوئے بال ہیں
وادی و کوہ میں
رنگ و بو کے سراسیمہ انبوہ میں
وہ بھٹکتا ہوا راز تھی
صرف آواز تھی

شمس الرحمن فاروقی

منیب الرحمن کی نظم "اس کی آواز میں"

میں اس نظم کو ایک مخصوص معنوں میں اپنی طرح کی واحد نظم سمجھتا ہوں۔ آواز کے حسن evocative اور انسلاکی قوت اس کے جذباتی اثر، اس طرح کے موضوعات یا تجربات نے شاعروں کو ہمیشہ اپنی طرف کھینچا ہے۔ لیکن آواز کے ساتھ ہمیشہ کسی بولنے والے کا تصور موجود رہا ہے، یعنی جس آواز نے شاعر کو متحرک کیا ہے شاعر اس کے مالک سے واقف ہے۔ اس لیے آواز کی دلکشی میں موضوعی تعصب کو بھی دخل ہے۔ میں الف کو عزیز رکھتا ہوں، اس کی آواز بھی مجھے عزیز ہے۔ لہٰذا جب میں الف کی آواز سے متاثر ہو رہا ہوں تو اس میں داخلی تعصب کو بھی دخل ہے جو الف کے لیے میرے دل میں ہے۔ گویا میں الف کے حسن یا دلکشی یا قوت کا ایک انعکاس بھی اس کی آواز میں دیکھتا ہوں۔ منیب الرحمن کی اس نظم میں وہ کیفیت نظر آتی ہے جب دیکھنے والا دوربین کے الٹے سرے سے کسی چیز کو دیکھتا ہے۔ یعنی یہاں الف کے حسن کا انعکاس اس کی آواز میں نہیں بلکہ الف کی آواز کا انعکاس اس کے حسن میں دیکھا جا رہا ہے۔ اس صورت حال پر یوں غور کیجیے۔ آپ کسی جگہ سے گزرتے ہوئے قریب کے مکان سے کسی کے گانے، بولنے یا ہنسنے کی آواز سنتے ہیں یا آپ ٹیلیفون پر کسی کی آواز سنتے ہیں۔ آپ آواز کے مالک سے واقف نہیں ہیں اور نہ اس سے واقفیت کا کوئی امکان ہے بلکہ واقفیت کبھی پیدا بھی نہیں ہوتی۔ بس گزرتا ہوا روشنی کا لمحہ کا ہے جو اس لمحہ کو منور کرتا چلا جاتا ہے۔ آواز کی نقرئی کھنک آپ کے تخیل میں خود بہ خود صاحب آواز کی شکل تراشنے لگتی ہے۔ اس خود کار شکل تراشی میں اس بات کا بھی دخل ہے کہ صاحب آواز سے ملاقات کا کوئی امکان نہیں ہے۔ اس لیے خیالی پیکر کا حقیقت سے ٹکراؤ بھی بعید از قیاس ہے۔ اس ٹکراؤ کے بعید از قیاس ہونے کے باعث حقیقت سے دوچار ہونے اور خالی پیکر سے اس کے مختلف ہونے کا امکان جو لاشعور کی شکل تراشی میں ایک حد تک احترام و تحریم کا کام کرتا وہ امکان بھی موجود نہیں ہے۔ اس طرح شکل تراشی اپنی تمام قوتوں کو بروئے کار لاتی ہے، اور آئینے سے بدن، دھوپ چھاؤں سے جھل ملاتے ہوئے پیرہن اور خد و خال اور زلف و گیسو، اپنی پوری عینی تکمیل کے ساتھ متشکل ہوتے ہیں۔

اس طرح شکل تراشی کی جو عینی اور داخلی کیفیت نمودار ہوتی ہے وہ بڑی حد تک واقعیت سے ٹکراؤ کے امکان کے بعید از قیاس ہونے کی مرہون منت ہے۔ لیکن نظم کا بنیادی

مسئلہ صرف یہی نہیں ہے۔ اگر بات صرف اتنی ہوتی تو بھی نظم مکمل تھی لیکن اس میں وہ رومانی تمنائیت نہ پیدا ہوتی جو غیر جسمانی حسن سے دوچار ہونے اور اس کو متشکل دیکھنے کے سنہرے لمحے میں پیدا ہوتی ہے۔ اس صورت میں نظم صرف ایک تاثر پر شروع اور ختم ہوتی اور اس میں وہ فنکارانہ قطعیت نہ ہوتی جو اس نظم کا خاصہ ہے۔ اس قطعیت تک پہنچنے کے لیے ہمیں تھوڑی دور چلنا ہوگا۔ کیوں کہ نظم کا کلیدی مصرع اس قدر بر سبیل تذکرہ طور پر آخر میں ڈال دیا گیا ہے کہ اس پر دھیان فوراً نہیں جاتا۔ میں سمجھتا ہوں یہ شاعر کی چابک دستی کی دلیل ہے کہ اس کے غیر شعوری فن کارانہ انتخاب نے نظم کے مرکزی مسئلہ کو اس طرح ظاہر کیا ہے کہ اس کا "مسئلہ پن" بہ یک نظر عام قاری کو نہیں نظر آتا اور وہ سوچتا رہ جاتا ہے کہ نظم اس قدر مکمل کیسے نظر آتی ہے میرے خیال میں نظم کا کلیدی مصرع ہے

رنگ و بو کے سراسیمہ انبوہ میں

اور دوسرا کلیدی لفظ ہے "صرف"۔ آواز کو سن کر صاحب آواز کو متشکل کرنے کے بعد وہ خیالی پیکر روزمرہ زندگی کے اژدہام میں فوراً ہی دھندلا جاتا ہے۔ نہ صرف اس وجہ سے کہ وہ خیالی ہے بلکہ اس وجہ سے بھی کہ رنگ و بو کا ایک سراسیمہ انبوہ ایک بہتا ہوا دریا ہے جو ہر طرف پھیلا ہوا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی رنگ و بو سے عبارت ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اسے سراسیمہ انبوہ نہ کہا جاتا۔ سراسیمہ انبوہ کہنے کا مدعا دراصل یہ ہے کہ زندگی عکس در عکس، آپس میں الجھتے ہوئے، ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے، ناتمام، دوڑتے بھاگتے، تخیلی اور واقعی perceptions سے عبارت ہے۔ یہ ایسا جم غفیر ہے جس کا سرا نہیں ملتا۔ ایک لمحے کے لیے بالکل اتفاقیہ ایک خوبصورت آواز سنائی دیتی ہے۔ لیکن وہ صرف آواز ہے۔ شاعر اس کو متشکل کرنا چاہتا ہے۔ کر بھی لیتا ہے لیکن کچھ ہی دیر کے لیے کیوں کہ وہ کوئی اکیلا تاثر نہیں ہے۔ یہ بھی ایک بے نام خلش رہ جاتی ہے کہ آواز، صرف آواز نہ ہوتی بلکہ متشکل اور مجسم بھی ہوتی ہے۔ آواز سے دوچار ہو کر اسے ایک لمحے کے بعد کھو دینے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی راز تھا، جسے شاعر حل نہ کر پایا۔ لیکن جو خود حل کا متمنی تھا۔ اس طرح خوبصورت آواز کا احساس ایک تجربہ بن جاتا ہے۔ شاعر صاحب آواز کو تلاش کرتا ہے۔ شاید آواز بھی اس کی متمنی ہے کہ اس کا راز حل کیا جاتا اور صاحب آواز سامنے آجاتا۔

روز کی کھردری، الجھی ہوئی زندگی میں حسن سے اس لمحاتی ٹکراؤ نے جو نظم خلق کی ہے اس کے آہنگ میں بھی ایک تمنائی کیفیت ہے جو نون غنہ اور یائے معروف و مجہول کی تکرار سے پیدا ہوئی ہے۔ خود یہ بحر جو عام طور پر بہت تیز رفتار ہے، اس نظم کی کیفیت کی تابع ہو کر خاصی آہستہ رو ہو گئی ہے۔

(بشکریہ شعر و حکمت، حیدرآباد)

شہریار

ایک جدید نظم کا تجزیاتی مطالعہ

پرانے انداز کی سادہ، براہ راست، بیانیہ یا خطابت کے پیرائے میں لکھی ہوئی نظموں کے جو لوگ عادی رہے ہیں ان کے لیے جدید طرز کی ایسی نظم آج کل درد سر بنی ہوئی ہے جو بالواسطہ، پیچیدہ اور علامتی طریق کار سے وجود میں آتی ہے۔ ایسی نظموں کا مطالعہ کرنے والے نظم کے معنی و مفہوم اور اس کی کیفیت تک پہنچنے میں اپنی نارسائی محسوس کر کے بالعموم یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ ساری خرابی دراصل اس شاعر کی ہے یا اس نظم کے اندر موجود ہے جو ان کی دسترس میں نہیں آرہی ہے۔ اور پھر وہ اپنی شعر فہمی اور خوش ذوقی کو معیار اور سند مان کر جدید نظم کے متعلق عجیب و غریب قسم کے فیصلے صادر کرتے ہیں۔ فنون لطیفہ کی ہر شاخ خواہ اس کا تعلق موسیقی اور مصوری سے ہو خواہ ادب اور شاعری سے اپنے رنگارنگ اسالیب اور طریق کار رکھتی ہے۔ ان اسالیب کی تہہ تک پہنچنے کے لیے قاری یا سامع کو بھی اپنے ذہن کی تربیت کرنی پڑتی ہے۔ اس تربیت کے فقدان کی وجہ سے اگر ہمیں کلاسیکی موسیقی، تجریدی مصوری یا علامتی نظم ہمیں متاثر کرتی کیوں کہ ہمارا ذہن ہلکی پھلکی موسیقی، فوٹوگرافی کے انداز کی تصویروں یا واعظانہ اور تبلیغی قسم کی نظموں سے زیادہ مانوس رہا ہے اور اس بنا پر ہم فیاض خاں کے کسی نغمے، پکاسو یا حسین کی کسی پینٹنگ یا کسی جدید شاعر کی نظم کو بکواس کہہ کر خوش ہو لیتے ہیں تو ایسے لوگوں سے مجھے ہمدردی ہے۔ لیکن جو لوگ سنجیدگی سے کسی انداز یا کسی طریق کار سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے ان کے دل میں خلوص ہے میں ان کی قدر کرتا ہوں۔ ایسے ہی لوگوں کے لئے میں نے یہ مناسب سمجھا ہے کہ جدید نظم کے بارے میں کسی قسم کی اصولی گفتگو کرنے کے بجائے کسی ایک نظم کا تجزیاتی مطالعہ پیش کروں۔ اس کے لیے میں نے ڈاکٹر منیب الرحمن کی نظم آئینہ منتخب کی ہے۔

نظم یہ ہے۔

دن نکلتے ہی آئینہ بولا
آؤ بے روک ٹوک آجاؤ
اس تکلف کی کیا ضرورت ہے
میں ہمیشہ سے جانتا ہوں تمہیں

پھر تعارف کی کیا ضرورت ہے
ایک دن ایک طفلک معصوم
میری آغوش میں مچلتا تھا
وہ سماں تم کو یاد ہو کہ نہ ہو

شام کو راہ سرد و ویراں پر
ایک سایہ قریب آتا ہے
اور کہتا ہے آؤ ساتھ چلیں
پاس کے ریستوراں میں چائے پئیں
اور میں پوچھتا ہوں کیا مجھ سے
آشنا ہیں تمام اہلِ جہاں
میں کبھی عکس ہوں کبھی سایہ
اصل کی جستجو میں سرگرداں
خود کو پہچاننے میں عمر گئی
اور اپنے لیے میں غیر رہا
سب نے دیکھا مجھے مگر میں ہی
اپنی صورت کبھی نہ دیکھ سکا

نظم ایک جھٹکے کے ساتھ اور بے ساختہ انداز میں شروع ہوتی ہے۔ شاعر کسی تمہید کے بغیر براہ راست پڑھنے یا سننے والے کو اپنے شعری تجربے میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ اس نے یہ تفصیل بیان نہیں کی کہ صبح ہوئی اور اس نے اپنے آپ کو دن کی تگ و دو کے لیے تیار کرنا شروع کیا وغیرہ وغیرہ۔ اس نے یہ سب قاری پر چھوڑ دیا ہے۔ شعری تجربہ کو اگر منطقی نثر میں بیان کیا جائے تو یہ ہے کہ ایک انسان جو کہ پہلے ایک تھا اب کئی شخصیتوں میں بٹ گیا ہے۔ یہ شخصیتیں اتنی متضاد اور مخالف ہیں کہ ایک کو دوسری پر غیر کا گمان گذر رہا ہے۔ اور اسی لیے ایک دوسری سے گریزاں ہے۔ لیکن ایک بے نام سی خواہش یا خلش اس تضاد کو مٹانا چاہتی ہے۔ اسی خواہش یا خلش نے ان باہم متضاد شخصیتوں میں ایک ربط اور تعلق پیدا کر دیا ہے۔ شخصیتوں کا یہ بعد یا تضاد فکری اور جسمانی سطح پر ہے روحانی یا جذباتی سطح پر نہیں۔ اور روحانی یا جذباتی سطح پر پہنچ کر ہی اس بعد یا تضاد کا احساس شاعر میں پیدا ہوا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ جسمانی یا فکری سطح پر بھی یہ بعد یا تضاد ختم ہو جائے اور وہ اپنی ان متضاد شخصیتوں میں سے کسی ایک سے اپنے آپ کو پوری طرح

identify کر لے تاکہ اس کو اس احساس کے کرب سے نجات مل جائے ۔ نظم کا خاتمہ اس کوشش کی ناکامی پر ہوتا ہے ۔ ناکامی کے اعتراف اور شاعرانہ اظہار سے شاعر کے اعصاب و حواس کو اس کھنچاؤ tension سے نجات مل گئی جو اس نظم کا محرک تھا اور شاعر کو وہ آسودگی مل گئی جو اس شعری تخلیق کا محرک کہی جا سکتی ہے ۔

اب نظم کی ترتیب و ساخت پر غور کیجیے اور دیکھیے کہ شاعر نے اپنے اس شعری تجربہ کو کون سا پیکر دیا ہے اور اس پیکر کے کن گوشوں کو خصوصیت کے ساتھ ابھار کیا ہے تاکہ دوسرے لوگ یا بے نام قارئین اس تجربہ میں اسی طرح شریک ہو سکیں جس طرح شاعر اس سے گذرا ہے ۔

نظم کو دو حصوں میں بانٹا گیا ہے ۔ پہلے حصے کا آغاز خود کلامی سے ہوتا ہے اور خود کلامی پر ختم ہوتا ہے ۔ دن نکلنے کے بعد شاعر یا نظم کا بنیادی کردار آئینہ دیکھتا ہے ۔ آئینہ دیکھتے ہوئے کچھ جھجک محسوس کرتا ہے ۔ کیوں کہ آئینہ میں اس کی شخصیت کچھ مختلف نظر آتی ہے ۔ آئینہ یہاں اس کے باطن کی علامت ہے ۔ آئینہ اس کی ایک اور شخصیت کی طرف ہلکا اشارہ کرتا ہے جس کا تعلق اس کے معصوم بچپن سے ہے ۔ یہ طفلک معصوم کی ترکیب اس حصے کی کلید ہے ۔ شاعر یا بنیادی کردار پہلے بچے کی طرح معصوم تھا ۔ پھر وقت اور حالات کے سرد و گرم یا پیچ و خم سے کچھ اور ہو گیا ۔ یہ کچھ اور ہونا اس کے وجود کے لیے ضروری تھا ۔ لیکن اس کے لیے جو قیمت اسے ادا کرنی پڑی وہ اس کی معصومیت ہے ۔ اس لیے وہ دونوں شخصیتیں بہ یک وقت اس کے لیے اجنبی ہیں ۔

دوسرا حصہ بارہ مصرعوں پر مشتمل ہے ۔ یہ حصہ بھی خود کلامی کا انداز رکھتا ہے ۔ پہلے حصہ میں جس شخصیت سے آئینہ کے توسط سے نظم کے مرکزی کردار نے کچھ کہا اور سنا تھا وہی شخصیت یا ایک تیسری شخصیت شام کو اس کو سایہ کی شکل میں ملتی ہے ۔ جس طرح آئینہ کا عکس اس کی شخصیت کا ایک روپ تھا اسی طرح سایہ بھی اس کی شخصیت کا ایک پیکر ہے لیکن عکس کے بر خلاف سایہ اس کے قریب آنا چاہتا ہے ۔ عکس دن میں نظر آیا تھا اور دن ایک طرح سے مادی زندگی کے آغاز کی علامت ہے جب کہ شام اس زندگی کے خاتمہ کی ۔ اسی لیے یہ سایہ اس سے قریب آنا چاہتا ہے اور چاہتا ہے کہ وہ اپنی متضاد شخصیتوں کو بھول کر ایک نارمل انساں ہو جائے اور ہجوم میں خود کو کھو دے ۔ ریستوراں میں چائے پینے کی دعوت اس بات کی تصدیق کرتی ہے ۔ لیکن یہ دعوت ہی اس کے ہونٹوں سے یہ کہلواتی ہے کہ

میں کبھی عکس ہوں کبھی سایہ
اصل کی جستجو میں سرگرداں
خود کو پہچاننے میں عمر گئی
اور اپنے لیے میں غیر رہا
سب نے دیکھا مجھے مگر میں ہی

اپنی صورت کبھی نہ دیکھ سکا

یعنی وہ اپنی متضاد شخصیتوں میں سے کسی ایک سے اپنے کو identify نہیں کر سکا۔ وہ یہ فیصلہ نہیں کر سکا کہ حقیقتاً اس کے وجود کا کیا جواز ہے۔ عام نظروں میں وہ ایک ہے اور اپنی نظر میں کئی۔ ریستوراں کا لفظ اس حصے میں علامتی اہمیت رکھنے کے ساتھ ساتھ شعری صداقت کی الم ناکی کو کم کرنے کے لیے relief بھی فراہم کرتا ہے۔ نظم کے اسلوبی ڈھانچے میں بھی لفظ اپنے صوتی آہنگ اور معنویت کے اعتبار سے اجنبی ہے اور اس کی اجنبیت ہی ہمارے اس جذباتی کھنچاؤ کو کم کرتی ہے جو اس نظم نے ہم میں پیدا کیا ہے اور اس شدید جذباتی تناؤ اور پھر سکون کے لیے ہم کو تیار کرتی ہے جس پر نظم کا خاتمہ ہوتا ہے۔

نظم کی اندرونی منطق روزمرہ کی منطق سے قریب ہے۔ دن کے ساتھ آہستہ شام کے ساتھ سایہ۔ راہ سردو ویراں کے ساتھ چائے اور ریستوراں جیسے تلازمات ہیں، جن میں کسی قسم کا بعد نہیں پایا جاتا۔ نیز خود کلامی کی کیفیت میں انسان عام طور سے جو باتیں اپنے آپ سے کہتا ہے وہ نہ تو بہت مرتب ہوتی ہے اور نہ بہت طویل وقفوں پر پھیلی ہوئی ہوتی ہیں۔ یعنی چھوٹے چھوٹے جملوں میں ہوتی ہیں۔ اس اعتبار سے اس کی بحر اور مصرعوں کی ترتیب و تقسیم مناسب و موزوں ہے۔ اس بحر میں جو غزلیں لکھی گئی ہیں ان میں سے بیش تر میں خود کلامی کا انداز پایا جاتا ہے۔ مثلاً میر کی یہ غزل جس کا ایک شعر یہ ہے۔

یہی جانا کہ کچھ نہ جانا ہائے
وہ بھی ایک عمر میں ہوا معلوم

یا غالب کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

یا مومن کا یہ مشہور شعر

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اسی بحر میں ہیں جس میں یہ نظم ہے۔ اس مخصوص بحر کے انتخاب نے اس نظم کے ابلاغ و ترسیل کے امکانات کو بڑھانے میں بڑا نمایاں رول ادا کیا ہے۔

نظم کی ترکیبی، ہئیتی اور فنی ساخت کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ اس میں جو شعری صداقت پیش کی گئی ہے اس کی سماجی معنویت کیا ہے؟ کیا یہ شعری صداقت اپنے

اندر عمومی صداقت بننے کا امکان رکھتی ہے یا یہ صرف کسی ایک شخص یا ایک لمحہ سے مخصوص ہو کر رہ جائے گی۔ اس سلسلے میں مجھے صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ سماجی معنویت کی اصطلاح اپنی تمام تر الحادی اہمیت کے باوجود ایک اضافی اصطلاح ہے۔ اس نظم میں جس شعری صداقت کو پیش کیا گیا ہے وہ ہو سکتا ہے بیش تر ہندوستانیوں کے لیے ابھی دور کی بات ہو اور وہ اس تضاد کے کرب سے دوچار نہ ہوئے ہوں جو اس نظم کا محرک بنا لیکن جو لوگ آج کے انسان کے اس تضاد اور اس کے کرب کو محسوس کرتے ہیں اور اس تضاد کو کسی نہ کسی طرح ختم کرنا چاہتے ہیں ان کے لیے یہ نظم بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ کیوں کہ اس نظم میں اس تضاد کو ابھار کر وہ جذباتی تناؤ پیدا کیا گیا ہے جو اس تضاد پر فتح پانے کی خواہش کا چراغ ہر دل میں روشن کر دے گا۔

(بشکریہ "جدیدیت اور ادب" مرتبہ آل احمد سرور، علی گڑھ)

وحید اختر

اردو نظم

اسی دور اور عمر کے ایک اور شاعر منیب الرحمن ہیں ۔ منیب الرحمن بھی اختر الایمان اور خورشید الاسلام کی طرح ترقی پسند، سماجی، سیاسی نظریے کے حلیف و شریک رہے ہیں جس کا واضح اثر ان کی موضوعاتی نظموں میں ڈھونڈا جاسکتا ہے ۔ جنگ ، یہ شہر ، سمندر ، آندھی ، روحیں (فسادات کے موضوع پر) مہاتما گاندھی کی موت پر ، انسانوں کی آواز ، جہاں کہنہ ، آخری فغاں ، ہم لوگ ۔ ان نظموں کا فکری رویہ ترقی پسندانہ ہے اور ان میں خطابت کا عنصر بھی ملتا ہے ۔

منیب الرحمن نے اس نوع کی اور بھی کئی نظمیں لکھی تھیں ، جنھیں انھوں نے اپنے انتخاب " بازدید " میں شامل نہیں کیا ، کیونکہ ان نظموں کی فضا ان کی شاعری کی پوری فضا سے ہم آہنگ نہ تھی ۔ منیب الرحمن کی بعد کی نظموں مثلاً " تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ " میں بھی خطابت کا عنصر ملتا ہے ۔ ان تمام نظموں کی خطابت ترقی پسند دور کی مقبول اور مروج خطابت سے اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کا انحصار کسی سیاسی نعرے یا اوپر سے لادی ہوئی فکر کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ لہجہ موضوع کے تقاضے سے خود بخود نمایاں ہوا ہے ۔ مجموعی طور پر منیب الرحمن کے یہاں بالواسطہ اظہار ، خود کلامی ، داخلی آہنگ اور علامتی وسائل سے کام لینے کا رجحان غالب ہے ۔ اسی لیے باوجود ان کی نظریاتی ترقی پسندی کے ابتدائی دور میں انہیں حلقۂ ارباب ذوق کے شعراء سے قریب تر سمجھا گیا ۔ منیب کے لہجے کی یہ خصوصیات ان کے رومانی طرز فکر کی غماز ہیں ۔ بنیادی طور پر ان کا رویہ اور اسلوب دونوں رومانیت کی نئی مگر صحت مند سمت میں توسیع کرتے ہیں ۔ یہ رومانیت اختر شیرانی کے قبیل کے شعراء کی طرح سطحی اور رقیق القلب عنفوان شباب کی کیفیت نہیں بلکہ گہرے ذاتی تجربے کو معروضی طور پر دیکھنے اور بیان کرنے کی کوشش سے عبارت ہے ۔ اسی لیے ان کی رومانیت میں فکر کی زیریں لہر بھی کافی توانا نظر آتی ہے ۔ منیب الرحمن کی ابتدائی نظموں میں داستان ، اظہار ، اجنبی اس رومانیت کی نمائندہ نظمیں ہیں جو بعد کی نظموں میں زیادہ وسیع ، گہری اور ہمہ گیر بن گئی ۔ آنکھیں ، بازدید ، پتے ، خودکشی ، نیم شب ، مکافات ، ہم سفر ، غم کی منزل ، اس دیار میں ایسی نظمیں ہیں جن میں رومانیت کی توسیع جدید طرز فکر و احساس سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ۔ انہی نظموں میں منیب الرحمن کی انفرادیت ابھرتی ہے ۔ اسی کے ساتھ ان کی وہ نظمیں جن میں یہ رومانی لہجہ عصری مسائل کا احاطہ کر لیتا ہے ان کی کامیاب ترین نظمیں کہی جاسکتی ہیں ، مثلاً

جشن، آمینہ، بلبلوں کے محل، پگڈنڈی، تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ، اعتنا، اس کی آواز میں، اور سنتھالی ناچ ۔ منیب الرحمن کی شاعری پر ایک اعتراض یہ وارد ہوتا رہا ہے کہ ان کے یہاں محفوظ و مامون زندگی کا بڑی نفاست، سلیقے اور احتیاط سے اظہار ہوتا ہے ۔ زندگی کے شور و شر، تیزی و تندی، تلخی و بے باکی، شورش و بغاوت کی لہریں ان کے شیش محل کو باہر سے ہی چھو کر گذر جاتی ہیں ۔ ایک حد تک ہمیں ان کی نظموں میں اس طرح کی فضا کا واقعی احساس ہوتا ہے، لیکن ان کی نظموں کی تہ میں زیادہ سرکش، توانا اور بے باک لہروں کو بھی کار فرما دیکھا جاسکتا ہے، مگر اس کام کے لیے ظاہر بینی کی جگہ ژرف نگاہی درکار ہے ۔ منیب الرحمن کا لہجہ جدید دور کے بے باک، سرکش، اور غصہ ور لہجے سے نمایاں طور پر مختلف ہے، جس کا سبب ایک تو ان کی روحانی آہستہ روی اور نفاست پسندی ہے، دوسرے کلاسکیت کا گہرا اثر ۔ منیب الرحمن جدید نظم گو شعراء میں واحد شاعر ہیں جنہوں نے کبھی غزل کو درخور اعتنا نہ سمجھا ۔ وہ غزل کے مخالف ہیں، لیکن اس کے باوجود ان کے مصرعوں کے در و بست، ترکیبوں، علامتوں، زبان کی بندش اور شعری کیفیت میں غزل کا صاف اثر دکھائی دیتا ہے ۔ ان کا ڈکشن بھی لے لیے ہوئے ہے ۔ ان کی کلاسیکت اور ڈکشن ہمیں راشد کی یاد دلاتا ہے ۔ باوجود ہئیت کے نئے تجربوں کے وہ کلاسکیت کے اصولوں اور معیار سے انحراف نہیں کرتے ۔ یہی نہیں بلکہ ان کی بعض نظمیں، جیسے ساقی نامہ اور شہر آشوب جدید، اقبال کے ڈکشن ہی کی نہیں بلکہ ان کے لہجے کی بھی یاد دلاتی ہیں ۔ ان کی منفرد قسم کی نظموں میں کلاسکیت کا یہ اثر براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ظاہر ہوتا ہے جس نے انکے لہجے کو انفرادیت، ان کے اسلوب کو شعریت اور ان کے طرز احساس کو تازگی و شگفتگی کے ساتھ نفاست، تراش، خراش کی موزونیت اور بات کرنے میں دھیمی آواز اختیار کرنے کی خصوصیات دیدی ہیں، یہاں ان کی ایک نظم پیش کی جاتی ہے جس کا تیز آہنگ اور شوخ رنگ ان کی نظموں کی عام فضا سے مختلف ہیں ۔ مگر ان کے اسلوب کی ایک ایسی سمت کی نشان دہی کرتے ہیں جسے کامیابی سے برتا جائے تو اردو نظم فطرت کو انسانی احساسات کے قالب میں ڈھالنے پر قادر ہو سکتی ہے ۔

سنتھالی ناچ

یہ چٹانوں کے بھنور ہیں
جن سے ظلمت چھنتی ہے
آندھیوں کے دل کی دھڑکن

دیوداروں کے تنوں میں
مست شیروں کی گرج ہے
جنگلوں میں
مور چھل، نیزے، کمانیں
لذتوں کے منھ سے باہر تند شعلوں کی زبانیں
عورتوں کی آبنوسی چھاتیوں سے
درد بن کر زہر کی بوندیں گریں گی
ان کی رانیں تشنۂ پیکاں رہیں گی
اور وحشت سنگ ریزوں پر چلے گی
خون بن کر تال دے گی۔

تجدید

اُڑتے ہیں جھاڑیوں میں شرارے اِدھر اُدھر
تارے بھی ہیں درختوں کے اوپر کھلے ہوئے
برسات کی نمی
گرتی ہے دل پہ نرمیِ شبنم لئے ہوئے
یہ سبزہ زار اب بھی مہکتے ہیں رات میں
یہ بادِ نیم شب
رہتی ہے اب بھی زلفِ پریشاں کی گھات میں

جیسے نفس کی آمد و شد ایک فرض ہو
اکتاہٹوں کے ساتھ گزرتی ہے زندگی
یکسانیِ حیات کی بے رنگ شام میں
گل ہو چلے ہیں اگلی تمناؤں کے چراغ
بجھنے لگے ہیں سوزِ محبت کے درد و داغ
لوٹیں پھر ان چرائی ہوئی ساعتوں میں، جب
پہلے پہل ملی تھی ہمیں جراٗتِ شباب
دل نے کیا تھا رازِ محبت کا اعتراف
رہتے تھے محو تازہ بہانوں کی ٹوہ میں
ہر انتظار زہر تھا، ہر ہجر اک عذاب

کوئی نئی جسارتِ دیوانگی کریں
جس سے دبے دبے ہوئے طوفاں مچل اٹھیں
ڈھونڈ کہیں سے ڈھونڈ کے پھر گرمیِ نظر
یہ بن کے بن اک آتشِ پنہاں سے جل اٹھیں

دسمبر کے مہینے میں

دھوئیں نے ڈھانپ رکھا ہے درختوں کو
تھکے سے دن گزرتے ہیں
کرن کوئی دریچوں کو نہیں چھوتی
یہ کمرے آج سورج کو ترستے ہیں

تصوّر بیٹھ کر اب خواب دیکھے گا
خیال آئے گا دل میں گرم ملکوں کا
بہت برسوں کے بچھڑے دوست پھر یاد آئیں گے
کتابیں پڑھ کے دن کاٹیں گے، منصوبے بنائیں گے

وہ سبزہ زار، وہ بچے
وہ بے فکری کے ماہ و سال کی بے ساختہ چیخیں
کہاں گم ہیں
زمیں پر مردہ پتّے کل کی پگھلی برف سے تر ہیں
خموشی کی صدائیں، موت کی خوشبو
گھٹی اشکوں کے سینے میں
شجر جیسے گئے موسم کے ڈھانچے ہوں
دسمبر کے مہینے میں

بچپن کی ایک یاد

خموش ہو گئیں بیلوں کی گھنٹیاں آخر
غبارِ شب نے مٹا دی لکیر پہیوں کی
گدائے شام صدا دے کے جا چکا کب کا
لحاف تان کے سوئیں صدائیں باتوں کی
ہوا کے نرم جھکولوں سے لڑکھڑاتی ہے
دھوئیں میں لپٹی ہوئی روشنی چراغوں کی

قدم کی آہٹیں کمرے کی نیم ظلمت میں
جھنک اٹھیں گے اچانک وہ انتظار کے تار
سفید کپڑوں میں ملبوس ایک سایا سا
اور اس کا عکس لرزتا ہوا سرِ دیوار
فضا میں اُڑتی ہوئی ایک بے نشاں خوشبو
کہ جیسے چھو کے نکل جائے کوئی موجِ بہار

وہ دیکھتا ہے اسے بے قرار آنکھوں سے
نماز پڑھ کے وہ بچّے کے پاس آتی ہے
لئے ہے ہاتھ میں تسبیح اور ہولے سے
وظیفہ کوئی دبے ہونٹ گنگناتی ہے
پھر اس پہ جھک کے محبت سے پھونکتی ہے اسے
چراغ طاق میں رکھا ہوا بجھاتی ہے

ستارے رات کے گلدان میں مہکتے ہیں
فرشتے نیند کے افلاک سے اترتے ہیں

نظم کی تلاش

میرے احساس کی دیوار پہ بیٹھی بیٹھی
وہ مجھے دور سے للچاتی ہے
میں بلاتا ہوں اسے : آمری ننھی چڑیا
آمرے پاس، ترا گیت سنوں
پل جھپکتے میں وہ اُڑ جاتی ہے
ان درختوں کی منڈیروں سے پرے
بادلوں سے بھی پرے
روشنی سے ہے چکا چوند جہاں
میری آنکھوں سے وہ چھپ جاتی ہے

اب وہ کھڑکی کے اُدھر چپکے سے آبیٹھی ہے
دیکھتی ہے مجھے دھندلائے ہوئے شیشوں سے
میں دبے پاؤں بڑھوں اس کی طرف
کھول دوں دھیرے سے پٹ کھڑکی کے
سامنے لفظوں کا دانہ ڈالوں
دامِ ترغیب میں لانے کے لئے
اور جیسے ہی وہ اندر آئے
بھیڑ دوں کمرے کے سب دروازے

مجھ کو حسرت ہی رہی
کاش میں اس کو گرفتار کروں
آئی وہ کمرے میں دم بھر کے لئے
میں بڑھا اس کی طرف وار کروں
وہ مگر اڑ گئی بجلی کی طرح
آج بھی اس نے مجھے ترسایا
صرف اک پر ہی مرے ہاتھ آیا

مال و میراث نہیں

مال و میراث نہیں، فخر و مباہات نہیں
سیم و زر قبلۂ حاجات نہیں
اس طرف آتے ہوئے
راہ میں لفظوں کی سوغات لٹا آیا ہوں
اب مرے ہونٹوں پہ وہ حرف و حکایات نہیں
منجمد ہو گئے اب روز و شبِ تنہائی
آرزوؤں کے دریچوں کی چمک دھندلائی
ہوسِ سیر و سفر ختم ہوئی
عمر کے ڈھلتے ہوئے دن میں دلِ مفلس کو
خلوتِ گوشہ نشیں راس آئی
ہر طرف آج سیاست کی عمل داری ہے
مصلحت پروری، خود مطلبی، عیاری ہے
وضع داری کی روایت نہ رہی
اہلِ صدق و صفا گمنام ہوئے
قدرِ انساں نہیں، اپنوں کی طرف داری ہے
میں کہاں اور سیاست کا یہ بازار کہاں
مجھ سے ناچیز کا کوئی بھی خریدار کہاں
تم یہاں آئے ہو، ممنون ہوں میں
پر مرے پاس تمہارے لئے کیا رکھا ہے
ایک یہ دل ہے، مگر کوئی طلب گار کہاں

ایک ننھی آواز

(بیدار بخت کے لئے)

مجھے ایک ننھی سی آواز نے آ جگایا
کہ جیسے برابر کہے جا رہی ہو
اٹھو صبح کی روشنی چڑھ چکی ہے
یہ شیشم کے پتوں کو چھوتے ہوئے نرم جھونکے
یہ بوندوں کی چھپک کے گہرے نشاں
گرد آلودہ پگڈنڈیوں پر
یہ اڑتے ہوئے نیلے نیلے کبوتر
مگر تم ابھی تک پڑے سو رہے ہو

میں اٹھتا ہوں
جلدی سے چہرے پہ پانی کے دو چار چھپکے چھڑک کر

نکلتا ہوں گھر سے
لگاتار مندر کا گھنٹہ بجے جا رہا ہے
گزرتی ہے نزدیک سے سوئی سوئی سی اک بیل گاڑی
مدرسے کی[1] تعطیل ہے
میری ماں نے
بنائے ہیں آج ناشتے میں پراٹھے
ابھی بور آیا نہیں آم پر
لیکن اک بھینی بھینی سی بے نام خوشبو
فضاؤں میں پھیلی ہوئی ہے

مناظر دگرگوں ہوئے ہیں
صنوبر کے پیڑوں پہ اب برف گرتی ہے
جو میری جاتی ہوئی عمر کا آئینہ ہے
جھلکتی ہے جس میں مرے سال و سن کی سفیدی
مری یاد کی دھوپ کہرے میں لپٹی ہوئی ہے
یہی سوچتا ہوں ابھی اور کچھ دیر آرام کر لوں
مگر گاہ گاہ ایک ننھی سی آواز کہتی ہے
تم کب تلک یوں ہی سوتے رہوگے

---

(۱) عام بول چال کے تلفظ میں۔

بُلاوا

کل رات بادلوں کو اڑا لے گئی ہوا
ہر سمت آسمان پہ تارے بکھر گئے
جیسے کسی کے ہار سے موتی بکھر گئے
مہتاب کی نقاب چرا لے گئی ہوا

پتّوں سے کھیلتی ہوئی آئی وہ باغ میں
سیبوں کے باردار درختوں کی لے کے آڑ
کرتی رہی گلاب کی جھاڑی سے چھیڑ چھاڑ
سانسوں میں اک مہک سی بسا لے گئی ہوا

وہ موجِ شعر و نغمہ تھی یا سازِ مرگ تھی
ہر ایک کے لئے تھی بہرحال چارہ گر
تھی اس سے گرچہ میری ملاقات مختصر
کب آؤ گے ، یہ کہہ کے بُلا لے گئی ہوا

مجھے رونے دو

مجھے رونے دو، رونے دو
اسی پیپل کے سائے میں
جہاں اک درد کی تاثیر کا مارا
بتاتا تھا کہ رازِ دردوغم کیا ہے
مداوائے الم کیا ہے
مجھے رونے دو، رونے دو
جہاں مُرلی کی دھن سُن کر
وہ رادھائیں
کڑے جاڑے کے موسم میں
کسی کی گرمیٔ آغوش سے اٹھ کر
محبّت کی دمکتی چاندنی میں جا نکلتی تھیں
مجھے رونے دو، رونے دو
کہ میں اک اجنبی بن کر
تمہارے در پہ آیا ہوں
مرا کشکول خالی ہے
تمہارے پاس جو دَھن تھا
مرا دل آج پھر اس کا سوالی ہے
مگر تم دان کیا دو گے
کہ تم تو خود بھکاری ہو
مجھے رونے دو، رونے دو

پارک کی ایک شام

چوں پیر شدی حافظ از میکدہ بیروں آئی
رندی و ہوسناکی در عہدِ شباب اولیٰ
(حافظ)

شام آہستہ دبے پاؤں بڑھے آتی
فاختہ کوئی کہیں گاتی ہے
سر اٹھائے ہوئے استادہ صنوبر کے درخت
گنگناتے ہوئے چشمے کی صدائے سیمیں
اور وہ کتنی جواں، کتنی حسیں
پارک کی بنچ پہ بیٹھا ہوا چوری چوری
دیکھتا ہوں میں کنکھیوں سے اسے
اس کے اعضا کی کمیں گاہوں میں
دل مرا راستہ بھٹکا ہوا اک راہی ہے
مسکرا کر وہ شناسائی کا اظہار کرے
یا بہانے سے مجھے مائلِ گفتار کرے
آہ یہ خام خیالی میری
عمر کہتی ہے کہ یہ بوالہوسی ٹھیک نہیں
چھوڑ اب حسن پرستی کا چلن
زیب دیتا نہیں پیری میں یہ مستی کا چلن
وقت کا بار ترے سینے پہ
ایک پتھر کی طرح بھاری ہے
دل مگر چپکے سے بہکاتا ہے:
تیری آنکھوں کی دعاؤں کا جواب آیا ہے
اس کے ہمراہ ترا عہدِ شباب آیا ہے

خون بہا

نگاہیں چیخ اٹھیں: ہم غیر ہیں، لیکن ہمارا دل
برابر کہہ رہا تھا: جھوٹ ہے یہ
ہمارا خون ملنے کے لئے اب بھی مچلتا ہے
ہماری خواہشیں باہم لپٹنے کے لئے اب بھی ترستی ہیں
ہم اپنے تسمۂ ماضی کو کیسے توڑ سکتے ہیں

بچھڑ کر ہم نے اپنی راہ لی، مڑ کر نہ دیکھا
کہیں ایسا نہ ہو گہرے سمندر جاگ اٹھیں
کہیں ایسا نہ ہو محکم چٹانیں ٹوٹ جائیں
پلا کر آرزو کو بدگمانی کا سمِ قاتل
شکست آمادہ خودداری نے اپنی آبرو رکھ لی

خطائیں یاد کر کے، تہمتوں کے سنگ برسا کر
یہ ممکن ہے غرورِ تشنہ کو تسکین مل جائے
مگر یہ روحِ بے ساماں جہاں اک ہو کا عالم ہے
شبانِ تیرہ میں فریاد کرتی ہے
محبت ہی ہمارا خون بہا ہے

روحیں

دشت میں بھٹکی ہوئی روحوں کی آواز سنو
شور، ہیجان، کشاکش، چیخیں
آہ و فریاد و فغاں
سخت ناقابلِ تفہیم، مگر
اپنے ابہام میں تفسیر کا انداز لئے
سنو آواز سنو
ناتواں بچوں کے چلّانے کی
سنکھ کی، نعرۂ تکبیر کی، جے کاروں کی
عورتوں کی جو گرا چاہتی ہیں
ننگ و رسوائی کے ناپیدا کراں غاروں میں
دیکھو ہستی کے تڑپنے کا نظارہ دیکھو
سنو سرمستِ جنوں روحوں کی آواز سنو

کل کے افسانے کا اک باب تھا جو آج ہوا
ہم پہ موقوف تھا سب بنتا بگڑنا اس کا
ابتدا، انتہا، آغاز و مآل
طرزِ تحریر، اسالیبِ بیاں، حسنِ خیال
سب پہ ہم پوری طرح قادر تھے
ہم اگر چاہتے عنوان بدل سکتے تھے
نفسِ مضمون کے ارکان بدل سکتے تھے
کچھ نہ ہوتا تو یہ اوضاعِ پریشاں بدل سکتے تھے

نیتیں اپنی مگر پاک نہ تھیں
ہم نے دانستہ اُسی جرم کا اقدام کیا
جس سے لازم تھا گریز
کھوٹ ڈالا گیا معصوم دلوں کے اندر
شک و شبہات کی دیوار اٹھائی گئی ہر سینے میں
اور جو کام محبت سے نکل سکتا تھا
کینہ و ظلم پہ محمول کیا اس کا حصول

روحیں بیدار ہوئیں
کوہساروں سے صدائیں اٹھیں
لہلہاتے ہوئے کھیتوں سے صدائیں اٹھیں
لہلہاتے ہوئے کھیتوں سے، فلک آشنا کہساروں سے، پھیلے ہوئے
میدانوں سے، بے باک صدائیں اٹھیں
خون کا خون، عداوت کا عداوت سے صلہ
ہر طرف لاشوں کے پشتارے تھے
خون میں لتھڑے ہوئے جسم، بھنکتی لاشیں
سر بریدہ مگر افلاک کی جانب نگراں:
اور جو کچھ نہ ہوا تھا سو ہوا

دشت میں بھٹکی ہوئی روحوں کی آواز سنو
چند روز اور ابھی گونجیں گی ان کی چیخیں
چند روز اور ابھی اٹھیں گے ان کے نوحے
چند روز اور ابھی دشت میں یہ ناچیں گی
اور پھر ناگہاں چھا جائے گی خاموشیِ مرگ
اور یہ اپنے تئیں سو جائیں گی
ہم تو روحوں کے سوا کچھ بھی نہیں

اگر

اگر تم اپنی صورت دیکھ سکتے
تو شاید اس میں میرے خال و خط کا عکس ملتا
اگر میں اپنے دل کے ریگ زاروں میں کبھی آواز دیتا
تو شاید میرے کانوں میں تمہاری گونج آتی۔
اگر ہم اپنی راتیں جوڑ دیتے
تو اُن میں سرحد و میدان و دریا ڈوب جاتے
ہماری حسرتوں کا ایک جیسا رنگ ہوتا
ہماری کھڑکیوں میں ایک ہی لَو ٹمٹماتی

خودکشی

ایک دروازہ کھلا، بند ہوا
چند اوراق ہوا سے اُڑ کر
فرش پر پھیل گئے

نیم ویران گزرگاہوں پر
دھوپ نے جال بچھا رکھا تھا
ہر طرف تیر رہے تھے بادل
اور ساحل کے قدم چوم رہی تھیں موجیں

نوحہ گر

تجلیاتِ سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں
تجلیاتِ سحر جو تاریکیوں میں تحلیل ہو چکی ہیں
ہماری ویران سرزمین میں سکوتِ شب ہے نہ دن کی شورش
فقط یہ تاریکیاں ہیں جیسے کسی کی بیتی ہوئی جوانی
دیارِ ظلمت میں رہتے رہتے ہماری آنکھوں کا نور جاتا
رہا ہے، لیکن
تجلیاتِ سحر کے ہم لوگ نوحہ گر ہیں
ہم اپنے بچّوں کو درس دیتے ہیں عافیت کا
ہم ان سے کہتے ہیں: جاؤ سو جاؤ، موت ہی اصلِ زندگی ہے
یہ لعنتیں قربِ آخرت کی نشانیاں ہیں
ہمارا آغاز ایک خوابِ گریز پا تھا
نگاہ و دل بہرہ یاب ہیں جس کی ظلمتوں سے
نگاہ و دل جس کی ظلمتوں میں پڑے ہوئے ہیں
نگاہ و دل جس کی ظلمتوں سے کبھی بھی باہر نہ آ سکیں گے
ابھی تو ناگفتہ ہیں سخن ہائے گفتنی بھی
ابھی تو اپنی نمود بھی بے نمود ہے اور نشانِ ہستی بھی
بے نشاں ہیں
صدائیں ویرانۂ تصور میں گونجتی ہیں
حروف نوکِ قلم پہ ہر لحظہ ناچتے ہیں
نگاہیں خلوت گہِ مشیّت میں بار پانے کو مضطرب ہیں
الٰہی ہم تیرے حکم کے منتظر ہیں اب تک

نامعلوم

ان دنوں رات بہت تیزی سے آجاتی ہے
جھنڈ کوّوں کے پلٹ آتے ہیں پیڑوں میں بسیرا لینے
تنگ و تاریک گلی
رینگتی ہے کسی اندھے کی طرح
سائے سائے سے مکاں
باتیں کرتے ہوئے سو جاتے ہیں
در پہ دیتا ہے صدا کوئی فقیر
اور میں قدموں کی ہر چاپ گِنا کرتا ہوں
جو قریب آکے چلی جاتی ہے

اب مرا کون پتا پوچھے گا
کون دہلیز پہ رکھے گا قدم
دور افق پر وہ اکیلا تارا
راستہ کس کا تکا کرتا ہے
سامنے کھڑکی سے اک نغمہ فضا میں اڑ کر
شب کی پہنائی میں کھو جاتا ہے
اور اُس پیڑ نے جو راہ پہ ایستادہ ہے
دل میں کیا راز چھپا رکھے ہیں
منتظر رہتی ہے ہر چیز کسی کی خاطر
اک خلش جس کا کوئی نام نہیں
کوئی پہچان نہیں

بہار

بہار آئی
سکوت بر دوش زندگی آنسوؤں کی چلمن سے مسکرائی
تم ایک اندازِ بے نیازی سے سر اٹھا کر
جھٹک دو شب رنگ گیسوؤں کو
ہنسی سے بے تاب ہو کے تم ناگہاں کسی پیڑ کی گھنیری مہکتی
چھاؤں میں لیٹ جاؤ
اور آفتابِ سحر کی نوخیز نرم کرنوں کو فرطِ عشرت سے اپنی
آغوش میں جکڑ لو

نہ جانے کن کن حسین خوابوں سے اپنی بے برگ و بار راتوں
کو میں نے آراستہ کیا تھا
وہ آئی، پر ہم فسردہ خاطر تھے، کچھ نہ بولے
وہ آئی اور پھر ہمارے پہلو کو گدگدانے لگی، مگر ہم فسردہ
خاطر تھے، کچھ نہ بولے
ہمیں تو اپنا ہی غم بہت تھا
بھلا کسی اور کی خوشی کیوں ہماری خاطر میں بار پاتی

مجھے نہ دیکھو
تمہاری آنکھیں بہار بر دوش، گل بداماں
مگر میں کیسے یقین کر لوں کہ یہ فریبِ نظر نہیں ہے
بہار فانی
تمہاری آنکھوں کا سحر فانی
خزاں کے لمحات جاوداں ہیں

یادگار

نفسِ بادِ سحر، چاندنی راتوں کی مہک
سایۂ ابرِ رواں
خامشی میں کسی طائر کی پکار
کہر آلود درختوں میں نہاں
کھیل کا شور لڑکپن کے گلی کوچوں میں
پائے آوارہ میں کھیتوں کا نکھار
خشک، اڑتے ہوئے پتّوں کی خزاں
رنگ و نکہت سے لچکتی ہوئی شاخوں کی بہار
نیم خوابیدہ وہ محرابِ دعا
روحِ غمگیں سے وہ ہم صحبتیٔ راز و نیاز
ہاتھ میں ہاتھ لئے
آگ کے پاس وہ شب ہائے دراز
لذّتِ ہجر و وصال
ہر گھڑی ایک لگن
کل کے بچھڑے ہوئے احباب کا غم
دوریٔ خاکِ وطن

دل سے مٹ جائیں گی یہ تصویریں
روز و شب وقت کے سیلاب میں بہہ جائیں گے
صرف یہ لفظ ہی جو اصل کا آئینہ ہیں
سائے بن کر یہاں رہ جائیں گے

برف باری

برف ہر آن گرے جاتی ہے
بام و در، کوچہ و میداں چپ ہیں
رات کے سایۂ لرزاں چپ ہیں
کوئی موٹر کبھی ہولے سے گزر جاتی ہے
ہر قدم گنتی ہوئی
اپنی چندھیائی ہوئی آنکھوں سے
ورنہ ہر سمت بس اک آہنی خاموشی ہے
کوئی آواز نہ سرگوشی ہے
اور یہ دل بھی کہ تھی گرمیٔ بازارِ جہاں
آج مدت سے بیاباں کی صورت چپ ہے
زندگی ہے کہ کسی طور کٹے جاتی ہے
برف ہر آن گرے جاتی ہے

یہ سماں برف سے ڈھک جائے گا
راہرو راستہ چلتے ہوئے تھک جائے گا
عمرِ رفتہ کے خط و خالِ نہاں
کوئی مشکل ہی سے پہچانے گا
رازِ سربستہ رہیں گے دل میں
کس کو غم ہے کہ انھیں جانے گا
وقت کی گرتی ہوئی برف گرے جائے گی
ایک دھندلائی ہوئی یاد کبھی آئے گی
زندگی یوں ہی گزر جائے گی

بازدید

تم جو آؤ تو دھندلکے میں لپٹ کر آؤ
پھر وہی کیفِ سرِ شام لئے
جب لرزتے ہیں صداؤں کے سمٹتے سائے
اور آنکھیں خلشِ حسرتِ ناکام لئے
ہر گزرتے ہوئے لمحے کو تکا کرتی ہیں
خود فریبی سے ہم آغوش رہا کرتی ہیں

تم جو آؤ تو اندھیرے میں لپٹ کر آؤ
مستیٔ بادِ سبک گام لئے
شبنمی شیشوں کو سہلائیں لچکتی شاخیں
اور مہتابِ زمستاں کوئی پیغام لئے
یوں چلا آئے کہ در باز نہ ہو
کوئی آواز نہ ہو

تم جو آؤ تو اجالے میں لپٹ کر آؤ
پھر وہی لذّتِ انجام لئے
جب تمنّائیں کسی خوف سے چیخ اٹھتی ہیں
اور خاموشیٔ لب سینکڑوں ابہام لئے
ایک سنگین حقیقت میں بدل جاتی ہے
زندگی درد میں ڈھل جاتی ہے

شہرِ گمنام

جیسے کوئی سیّاح سفر سے لوٹے
جب شام کو تم لوٹ کے گھر آؤ گے
ہر نقشِ محبت سے تمہیں دیکھے گا
ہر یاد کو تکتا ہوا تم پاؤ گے

تم بیٹھو گے افکار کی خاموشی میں
سوچو گے کہ اس رنج سے کیا ہاتھ آیا
تم ڈھونڈنے نکلے تھے مگر کیا پایا

جم جائیں گی شعلوں پہ تمہاری آنکھیں
ہر شعلے میں اک خواب نظر آئے گا
دیواروں پہ پرچھائیاں لہرائیں گی
ہر راستہ آوازوں سے بھر جائے گا

اک شہر ہے آباد تمہارے دل میں
اک شہر جو گمنام ہے ناپیدا ہے
اک شہر جو مانندِ شجر تنہا ہے

نثار احمد فاروقی

* برِ صغیر میں اسلامی جدیدیت
(پھر وہی قصۂ جدید و قدیم)

پروفیسر عزیز احمد (وفات ۱۶ دسمبر ۱۹۷۸ء) کو اردو دنیا ایک ناول نگار کی حیثیت سے جانتی ہے مگر وہ تاریخ تمدن و ثقافت کے ایک نکتہ رس عالم بھی تھے۔ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد سے وہ ٹورنٹو (کینیڈا) میں اسلامک اسٹڈیز کے پروفیسر ہو کر گئے اور بقیہ زندگی وہیں بسر کی۔ انھوں نے برِ صغیر کے مسلمانوں کی فکری تاریخ اور رجحانات کا گہرا مطالعہ کیا۔ اُن کی انگریزی تصنیف "برِ صغیر میں اسلامی کلچر" (۱۹۶۴ء) اور "برِ صغیر میں اسلامی جدیدیت ۱۸۵۷ء تا ۱۹۶۴ء" (۱۹۶۷ء) ان کے گہرے مطالعے اور تحلیل و تجزیے کی شاہد ہیں۔ دونوں کتابوں نے اہلِ نظر کو متوجہ کیا اور بعد میں لکھی جانے والی کتابوں میں ان کے حوالے کثرت سے دئے گئے۔

پروفیسر عزیز احمد کی دوسری کتاب "برِ صغیر میں اسلامی جدیدیت" ہمارے اس تبصرے کا موضوع ہے۔ اس کا اردو ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے کیا ہے جو ۱۹۸۹ء میں ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، لاہور سے شائع ہوا۔ اس کتاب میں سولہ ابواب ہیں، جن میں مغربی تہذیب کے ابتدائی اثرات، برطانوی نظامِ عدالت، سرسیّد احمد خاں کی تحریک کے علاوہ چراغ علی، محسن الملک، شبلی، علامہ اقبال، ابوالکلام آزاد، ابوالاعلیٰ مودودی اور غلام احمد پرویز وغیرہ کے افکار کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس مطالعے کا مقصد خود پروفیسر عزیز احمد نے یوں بیان کیا ہے:

> "اسلامی قانون، جو سیاسی اداروں کی تشکیل بھی کرتا ہے تمام بیرونی محرکات کو رد کرتا چلا جائے اور خود کو روایتی راسخ الاعتقادی کے صرف چار منابع — یعنی قرآن حدیث (رسولؐ سے منسوب اقوال) اجماع (علمائے دین کا متفق علیہ فیصلہ) اور

---

* "برِ صغیر میں اسلامی جدیدیت" پر تبصرہ۔ مصنّف: عزیز احمد
مترجم: جمیل جالبی تبصرہ نگار: نثار احمد فاروقی

قیاس (نظائر کے ذریعہ قانونی استدلال) سے اپنے آپ کو برابر وابستہ رکھے یا پھر علمِ خواہانہ تاویل یا کسی اور طریقے سے پہلے دو منابع کی ازسرِ نو تفسیر کرے اور آخری دو منابع کی ہیئت اس طرح تبدیل کر دے کہ وہ جدید قانونی اور بعد میں سیاسی نظریات کا وسیلۂ اظہار بن جائیں۔" (ص ۱۳)

اصل مسئلہ یہی روایت و جدیدیت کا ہے اور یہ شاید ہر دور میں رہا ہے ۔ جدیدیت اور انقلاب لازم و ملزوم ہیں لیکن ہر نئی چیز سال خوردہ ہو کر روایت بن جاتی ہے ۔ اگر ہم ساتویں صدی عیسوی تک دنیا کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ کا غور و فکر سے مطالعہ کریں، خصوصاً عرب سماج کو دیکھیں جو نسبتاً غیر ترقی یافتہ اور کم مہذب تھا، تو خود اسلام ایک توانا اور ہمہ گیر انقلاب پسند قوت بن کر اُبھرا تھا جس نے روایتی مذہب، عقائد اور توہمات کی مخالفت پوری شدت سے کی تھی ۔ اُس عہد کے زنگ خوردہ معاشرے میں وہ جدیدیت ہی کا علمبردار تھا۔ قرآن کریم کی آیات ۲/۱۷۰، ۵/۱۰۴، ۷/۲۸، ۱۰/۷۸، ۲۱/۵۳، ۲۶/۷۴، ۳۱/۲۱، ۴۳/۲۲، ۴۳/۲۳، ۳۷/۶۹ وغیرہ کا موضوع یہی ہے کہ آباء و اجداد جس راہ پر تھے اُس سے انحراف کرو۔ جن لوگوں کے سامنے اسلامی تعلیمات پیش کی جاتی تھیں وہ کہتے تھے کہ ہم تو اُس روایت کی پیروی کر رہے ہیں جس پر ہم نے اپنے باپ دادا کو عمل کرتے دیکھا ہے، حتیٰ کہ اگر کوئی بیہودہ رسم بھی انجام دیتے تھے تو یہی کہتے تھے کہ ہمارے اجداد یوں ہی کیا کرتے تھے، کسی بُت کی پوجا کرتے تھے تو کہتے تھے کہ ہم نے اپنے باپ دادا کو اس کی پوجا کرتے دیکھا ہے، مگر قرآن نے للکارا : لَقَدْ كُنْتُمْ اَنْتُمْ وَاٰبَاؤُكُمْ فِيْ ضَلٰلٍ مُّبِيْنٍ (۲۱/۵۴) وغیرہ (تم اور تمہارے اجداد کھلی گمراہی میں مبتلا تھے) اُسی عہد کے سیاق و سباق میں اسلام ایک روایت شکن، انقلاب آفریں اور تجدد پسند نظریہ بن کر اُبھرا اور قلیل ترین مدت میں اس نے تین برّاعظموں کو اپنے حلقۂ اثر میں لے لیا۔

مگر یہاں انقلاب اور تجدد کا مفہوم متعین کرنے کے لئے یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ اسلام کی نظر میں علم کا ماخذ مطالعہ، مشاہدہ، ادراک یا احساس نہیں ہے بلکہ وحیِ الٰہی اور ہدایتِ آسمانی ہے جو ہر دور میں انبیاء اور رسولوں کے توسط سے نوعِ بشر کو ملتی رہی ہے اور صحفِ سماوی نازل ہوتے رہے ہیں۔ اگر وحیِ الٰہی کا تصور درمیان سے نکال دیا جائے تو اسلامی فکری انقلاب اور تجدد کی صحیح تعبیر نہیں ہو سکتی۔

مسلمانوں کی حکومت حجاز سے نکل کر پورے جزیرہ نمائے عرب میں، پھر ایران، وسطی ایشیا، ترکی اور ہندوستان میں، اُدھر مصر، تیونس، الجزائر اور اسپین تک پھیلی ۔ اس تقریباً ہزار گیارہ سو سال کی مدت

میں علوم و معارف کی مختلف شاخوں میں نہایت قابلِ قدر کام بھی ہوئے، مذہبی عقائد کی نئی تاویلیں اور تشریحیں کی گئیں، چھوٹے بڑے بہت سے فرقے وجود میں آگئے جن کی تفصیل ابن حزم الاندلسی (ف ۱۰۶۴ء) کی کتاب "الفصل بین الاھواء والنحل" اور محمد بن عبدالکریم الشہرستانی (ف ۱۱۵۳ء) کی تالیف "الملل والنحل" میں موجود ہے۔ بعض فرقوں نے اپنے مخصوص علاقوں میں قدم جمالئے۔ مگر یہ سب تعبیر و تفسیر اور اصولِ عقائد کے اختلافات کی بنیاد پر تھے، مسئلہ روایت اور جدیدیت یا قدامت اور تجدد کا نہ تھا۔ بعض تحریکیں ملحدانہ بھی تھیں جیسے زنادقہ یا سیاسی مقاصد کے لئے تھیں جیسے قرامطہ وغیرہ۔ بعض فرقوں نے اپنے عقائد میں شدت پسندی اور عصبیت کا اظہار بھی کیا جیسے حنابلہ، بعض نے آزاد روی اور توسع کا راستہ اختیار کیا۔ مگر یہ سب "قدیم و جدید" کا جھگڑا نہیں تھا، اس کے مصادر دوسرے ہی تھے۔

آج قدیم و جدید کا جو قضیہ ہمارے سامنے ہے اس کی نوعیت دوسری ہے اور اس کی عمر بھی ڈیڑھ سو سال سے زیادہ نہیں ہے۔ اس کا ماخذ یہ ہے کہ مشرق کی حکومتیں کمزور ہوگئیں تو اہل مغرب نے اپنے دندانِ آز تیز کئے، کہیں سیاسی تدبیر سے، کہیں عیاری اور مکاری سے انھوں نے اپنا اقتدار قائم کیا پھر مشرق کے خزانوں میں جھاڑو دے کر صدیوں کا اندوختہ اپنے ملکوں میں لے گئے، وہاں صنعتی انقلاب آیا، سائنس اور ٹکنالوجی میں تیز رفتار ترقی ہوئی نئی نئی ایجادیں ہونے لگیں، ہزاروں کارخانوں میں صنعتی پیداوار نے اُن کی معاشی حالت کو مستحکم کیا، مشرق کو انھوں نے اپنی پیداوار کی منڈی بنالیا، نوآبادیاں دور دور تک پھیل گئیں، مقامی باشندوں کی گھریلو دستکاریاں دم توڑنے لگیں، اعلیٰ عہدوں پر غیر ملکی آنے لگے، مزدوری کرنے کو اصلی باشندے کم نرخ پر ملنے لگے، نظامِ تعلیم اور قانونی نظام (عدلیہ) دونوں غلام ملکوں کے ہاتھوں سے نکل گئے، اعلیٰ تعلیم صرف مغربی ممالک انگلستان، فرانس، جرمنی وغیرہ میں ملنے لگی۔ اِن حالات میں اہلِ مشرق (اور میں برِ صغیر کی تاریخ کو ذہن میں رکھ کر بات کر رہا ہوں) باہر ہاتھ پیر نہیں پھیلا سکتے تھے تو وہ اندر کی طرف سمٹنے لگے۔

مشرق تو ویسے ہی روحانیت کا گہوارہ رہا ہے مغرب کو بھی اُس کا عقیدہ اور مذہب مشرق ہی سے برآمد کیا گیا ہے۔ نوآبادیاتی نظام نے تہذیب کو روحانی اور مادّی دھڑوں میں تقسیم کردیا۔ اب گویا مغرب کی ساری توجہ مادّہ پرستی پر مرکوز ہوگئی اور مشرق نے روحانیت کے آغوش میں پناہ لے لی۔

اسلامی مشرق میں تعلیم بھی دینی اور دنیوی کے خانوں میں بٹی ہوئی نہیں تھی اور اس میں حکومتِ وقت کا دخل بھی نہیں تھا، جو بھی رائج نصابِ تعلیم تھا وہ دین اور دنیا دونوں کی ضرورتوں کو پورا کردیتا تھا۔ نئے نظامِ تعلیم میں

دین اور اخلاقیات کو رخصت کر دیا گیا۔

اِن حالات نے عام انسان کے ذہن کو اس طرح متاثر کیا کہ وہ اپنے فکری اور تہذیبی خزانوں سے قطعاً بے خبر ہو گیا مغرب کی مادّی ترقی کا طمطراق دیکھ کر احساسِ کمتری میں مبتلا ہوا اور عام تاثر یہ ہو گیا کہ مشرق کے ذہن بالکل بنجر ہیں، یہ لکیر کے فقیر ہیں، خرافات اور توہّمات کے اسیر ہیں، علم کے خزانے مغرب کے پاس ہیں، حالانکہ یہ سب خزانے مشرق ہی سے گئے تھے۔ فرق اتنا ہے کہ اِدھر اُن کی ترقی رک گئی تھی، مغرب نے اس علمی روایت کو آگے بڑھایا۔

اس کی ایک مثال نظریۂ ارتقاء (THEORY OF EVOLUTION) ہے، جسے اچھے خاصے تعلیم یافتہ لوگ بھی ڈارون کا ایجاد کردہ نظریہ سمجھتے ہیں حالانکہ مشرق کے علماء نے آج سے ہزار سال پہلے یہ راز پا لیا تھا۔ عمرو بن بحر الجاحظ (وفات ۸۶۹ء) اپنی کتاب الحیوان میں بھی نظریہ پیش کرتا ہے کہ جغرافیائی حالات اور نقل مکانی کے سبب سے جانوروں میں تبدیلیاں رونما ہو جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ ابوالحسن علی المسعودی (ف ۹۵۶ء) ابوریحان البیرونی (ف ۱۰۴۸ء) ابن مسکویہ (ف ۱۰۳۰ء) اور ابن خلدون کی تحریروں میں بھی ایسے شواہد مل جاتے ہیں کہ مشرقی علماء نے نظریۂ ارتقاء دریافت کر لیا تھا۔ ؎۵

ابن مسکویہ کہتا ہے کہ پہلا مرحلہ جمادات کا ہے جن میں حرکت نہیں ہے، دوسرے درجے میں نباتات ہیں جن میں حرکت بھی ہے اور اعلیٰ کی طرف بڑھنے کی صلاحیت بھی، ان میں نر اور مادّہ بھی پائے جاتے ہیں یہ بھی ارتقاء کی دلیل ہے۔ بعض پودے آخر ارتقائی منزل تک پہنچ جاتے ہیں کہ اُن میں اور حیوانی زندگی میں بس ایک قدم کا فاصلہ رہ جاتا ہے۔ تیسرے مرحلے میں زمین سے وابستگی ختم ہو جاتی ہے اور پہلی حسّ لامسہ SENSE OF TOUCH بیدار ہو جاتی ہے۔ پھر دوسری حسّوں SEN-SES کے اضافے سے حیوانوں کے مدارج بدلتے جاتے ہیں۔ ابن مسکویہ کا قول ہے کہ چوپایوں میں گھوڑا حیوانیت کا مکمل مظہر ہے، پرندوں میں عقاب۔ بندر کی صورت میں آکر حیوانیت انسانیت کے دروازے تک پہنچ جاتی ہے۔ انسان کی شکل میں آکر جسم کا بھرپور ارتقاء ہو گیا اب جو ترقی ہو گی وہ عقل و تمیز اور روحانیت کے اعتبار سے ہو گی، ترقی کا رُخ ظاہر سے باطن کی طرف ہو جائے گا۔ روح میں جِلا آتی ہے تو قوّتِ کشفیہ بڑھ جاتی ہے۔ اِسی لئے اولیاء اللہ عام انسانوں سے بلند رتبہ ہوتے ہیں۔ مولانا روم نے کہا تھا:

کارِ پاکاں را قیاس از خود مگیر   گرچہ باشد در نوشتن شیر، شِیر

؎۵ مولانا روم کے نظریۂ ارتقاء کو ڈارون کی تھیوری کا پیش رَو شبلی نے بھی تسلیم کیا ہے۔ علامہ اقبال نے برگساں کی تنقید ارتقاء سے اس کا موازنہ کیا۔

ابن خلدون بھی ارتقاء کے نظریے سے واقف ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جب ہم یہ مانتے ہیں کہ بہ حسن مادّہ ترقی کے مختلف مدارج سے گزر کر نباتات، حیوانات اور انسان کے درجے تک پہنچا ہے تو یہ بھی ماننا ہوگا کہ انسان کے ارتقاء کی بھی کوئی اعلیٰ ترین منزل ہے اور وہ فرشتے ہو سکتے ہیں، جو جسم سے آزاد ہو کر روحِ محض رہ جاتے ہیں اور فرشتوں سے بھی برتر کوئی ہستی ہے تو وہ "نورِ مطلق" یعنی "ذاتِ احدیت" ہی ہو سکتی ہے جو مادّہ اور روح دونوں سے بے نیاز، دونوں کی خالق، زمان و مکان سے ماورا اور حیّ و قیّوم ہے۔

دیکھئے جاحظ نویں صدی عیسوی میں ہوا ہے، ابن مسکویہ دسویں صدی کے آخر میں اور ڈارون جس کے نام سے یہ نظریہ مشہور ہو گیا آج سے صرف ۱۴۴ سال قبل ۱۸۵۹ء میں یہ تھیوری پیش کر رہا ہے۔ ہمارے مذہبی علماء، سائنسی علوم سے بیگانہ ہو گئے تو نظریۂ ارتقاء کو مغرب کی دین سمجھ کر اس کا تمسخر کرنے لگے، اکبرالہ آبادی نے بھی کہا:

کہا منصور نے، خدا ہوں میں ڈارون بولے، بوزنا ہوں میں
ہنس کر کہنے لگے مرے اک دوست "فکرِ ہر کس بقدرِ ہمتِ اوست"

یہ بات مغربی تعلیم کے اثر سے پیدا ہوئی کہ ہم اپنے مال کو بھی دوسروں کا سمجھنے لگے اور صرف اس پھبتی کسنے سے ہی خوش ہو گئے!

یہ مثال ذرا سی غیر متعلق اور کچھ طویل ہو گئی مگر اس سے یہ اظہار مقصود تھا کہ تعلیم کا شعبہ ہمارے ہاتھوں سے نکل گیا تو فکر میں کیسی پستی آئی ہے۔

ہندوستان میں جب تک سلطنتِ مغلیہ مضبوط رہی ہر شعبہ میں اعتماد بحال تھا۔ نادر شاہ کے حملے نے مفلس بھی کر دیا اور کمرِ ہمّت بھی توڑ دی۔ تہذیب اور زبان و ادب کی سطح پر ہم ایرانیوں سے مرعوب ہو گئے، یہ سلسلہ کچھ ہی مدّت تک رہا، انگریزوں نے جب اپنے قدم اچھی طرح جمالئے تو ہندوستانیوں کی آنکھیں کھلیں اور انھوں نے محسوس کیا کہ گھریلو صنعتیں دم توڑ رہی ہیں، ماہرینِ فن بھوکے مر رہے ہیں، ذرائع پیداوار سب ہمارے قبضے سے نکل چکے ہیں۔ مصحفی نے کہا:

ہندوستاں کی دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

دوسرے موقع پر کہتا ہے:

افسوس کہ لی چھین نصاریٰ کے سگوں نے یوں ہاتھ سے اس فرقۂ اسلام کی روٹی

معاشی زبوں حالی کا اندازہ اُس خط سے بھی ہوتا ہے جو مولانا فضلِ حق خیرآبادی نے آخری مغل تاجدار بہادر شاہ ظفر کو لکھا تھا، جس کا متن (مع اردو ترجمہ) رسالہ نوائے ادب بمبئی میں شائع کرا چکا ہوں۔

مگر اب وہ منزل آگئی تھی کہ ہم سارے وسائل سے محروم ہو چکے تھے۔ بقول اکبر الٰہ آبادی:

اب نہ جنگی علَم نہ جھنڈا ہے — صرف تعویذ اور گنڈا ہے
کیا دھرا ہے جناب قبلۂ من — کچھ حدیثیں ہیں، ایک ڈنڈا ہے
سو وہ ڈنڈا بھی اب بہ ضبطِ پولیس — ہے زبان گرم، قلب ٹھنڈا ہے

ہندوستان والوں نے آخری حرکتِ مذبوحی ۱۸۵۷ء کی شورش کے روپ میں کی مگر اس وقت بے سروسامانی کے علاوہ، وہ غیر منظم اور غیر تربیت یافتہ بھی تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ کا انجام یہ ہوا کہ برطانوی استعمار کی جڑیں اور مضبوط ہو گئیں، اس کے بعد نوّے سال تک افرنگی اِس ملک کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے کھسوٹتے رہے اور انگلستان کی معیشت و معاشرت سنورتی نکھرتی رہی۔

۱۸۵۷ء کے بعد اِس کے سوا کوئی علاج نہ تھا کہ برّصغیر کے باشندے نئی زندگی کا آغاز کریں، حقائق سے آنکھ ملانا سیکھیں، اپنی روایات کے خول سے باہر نکلیں، علومِ جدیدہ حاصل کریں، اپنے پرانے نصابِ تعلیم پر نظرِ ثانی کریں۔ سر سیّد احمد خان کی تحریک کا لبِّ لباب یہی تھا مگر سر سیّد نے تعلیم کے علاوہ مذہب، سیاست اخلاقیات اور اصولِ تمدّن پر بھی اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اُن کے مذہبی عقائد روایتی علمائے مذہب کو برگشتہ کرنے کے لئے کافی تھے۔ اِس لئے اُنھیں "نیچری" اور دہریہ بھی کہا گیا، اُن پر کفر کے فتوے بھی لگے، مغربی تہذیب اور انگریزی تعلیم کی شدّ و مد سے مخالفت ہوئی۔ اِس کے نتیجے میں جدید تعلیم کے فوائد مسلمانوں کے صرف محدود حلقے تک پہنچ سکے اور وہ برادرانِ وطن کے مقابلے میں صنعت و تجارت میں تو پیچھے تھے ہی، تعلیم میں بھی پس ماندہ ہو گئے۔

۱۸۵۷ء کے بعد جو نوّے سال کا زمانہ ہے یہ برّصغیر کے مسلمانوں کی زندگی میں بہت اہم اور فیصلہ کُن رہا ہے۔ اِس عہد کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ چند باتیں خاص طور سے ملحوظ رہنی چاہئیں۔

(۱) قدیم و جدید کی آویزش بڑھ گئی۔ دینی مدارس نے اپنا نظام بالکل جداگانہ بنا لیا اور دنیوی تعلیم سے صرف برائے نام ربط قائم رکھا۔

(۲) کالج اور یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ دین سے دور ہونے لگے۔ دونوں تعلیمی تحریکوں کے راستے اتنے جدا ہو گئے کہ آویزش تو ہو سکتی تھی آمیزش کا کوئی امکان نہ رہا۔

(۳) برادرانِ وطن کے رہنما اور مصلحین جس وقت عورتوں کی جدید تعلیم پر خاص توجہ دے رہے تھے مسلمانوں کا معاشرہ یہ کہتا رہا کہ لڑکیاں انگریزی مدارس میں پڑھ کر آوارہ ہو جائیں گی۔ انھیں

ناظرہ قرآن پڑھ لینا اور امورِ خانہ داری سینا پرونا، کھانا پکانا سیکھ لینا کافی ہے۔ حالانکہ اسی امت کے علماء بار بار یہ احادیث دہراتے تھے کہ طَلَبُ الْعِلْمِ فَرِیْضَۃٌ عَلٰی کُلِّ مُسْلِمٍ وَّمُسْلِمَۃٍ (علم حاصل کرنا ہر مسلمان مرد اور مسلمان عورت کا فریضہ ہے) اور اُطْلُبُوا الْعِلْمَ وَلَوْ کَانَ بِالصِّیْنِ (علم کی تلاش کرو خواہ وہ چین میں ملے) وغیرہ۔

(۴) دوسری اقوام جب سائنسی علوم میں بیش رفت کر رہی تھیں ہمارے علماء ایسی بحثوں اور مناظروں میں الجھے ہوئے تھے کہ کوا حلال ہے یا نہیں، میلاد شریف میں قیام کرنا ناجائز ہے، اللہ کو جھوٹ بولنے کی قدرت ہے یا نہیں۔ وغیرہ۔

انگریزوں نے اپنے سامراجی مقاصد کی تکمیل کے لئے اظہارِ خیال کی آزادی کے دلفریب نام پر مذہبی مناظروں کا بازار گرم کرا دیا۔ شیعہ سنّی، بریلوی دیوبندی، مسلمان آریہ سماجی، اہلِ حدیث اور مقلّدین کے درمیان آئے دن مناظرے ہوتے رہے، اس کا پورا فائدہ فرنگی کو ہوا کہ وہ اپنے گھر سے پانچ ہزار میل دور بیٹھ کر بھی دبدبے کے ساتھ حکومت کرتا رہا۔

(۵) قدیم و جدید کے تصادم کا یہ اثر ہوا کہ مذہبی علماء نے تو اپنا حلقۂ اثر مضبوط بھی بنا لیا اور وسیع بھی کر لیا مگر نام نہاد جدّت پسند یا ترقی پسند یا جدید تعلیم یافتہ لوگ اپنا کوئی حلقۂ اثر نہ بنا سکے، منفرد اور منتشر ہی رہے بلکہ اپنی ڈفلی اپنا راگ والی کیفیت ہو گئی۔

(۶) بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے سیاسی بیداری اور اپنے حقوق کا احساس تھوڑا بہت جاگا تو ہندو مسلم دونوں کی سیاست نے مذہبی بیساکھیوں کا سہارا لیا۔ مسلمان علماء نے جنگِ آزادی میں حصّہ لیا اور بہت قربانیاں دیں، مگر یہ سب کچھ "فی سبیل اللہ" تھا۔ حالانکہ سیاست میں سارا کھیل لین دین کا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک ملک کی آزادی کے لئے دی جانے والی قربانیوں کا باب آج آزاد ہندوستان کی تاریخ سے بالکل غائب ہے!

(۲)

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس پیکارِ قدیم و جدید کے بنیادی اسباب کیا ہیں؟ اور اس کا نتیجہ کیا ہو سکتا ہے؟

پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ اجتہاد کا دروازہ بند ہے۔ ہمارے علماء کے پاس اس کے جواز کی دلیلیں ہیں، مگر جو اجتہاد کے زمانہ سے عہدہ برآ ہونے کے لئے ضروری سمجھتے ہیں اُن کی دلیلیں بھی کمزور نہیں ہیں۔ اجتہاد کے لئے قرآن کی وہ آیت پیش کی جاتی ہے وَالَّذِیْنَ جَاھَدُوْا فِیْنَا لَنَھْدِیَنَّھُمْ سُبُلَنَا (جو ہمارے لئے جہد و اجتہاد کریں انھیں ہم

اپنے رستے دکھادیں گے ۔ العنکبوت ۲۹/۶۹) صوفیہ اس سے ریاضت اور مجاہدے مراد لیتے ہیں، طبقۂ فقہاء جہد فی العمل مراد لیتا ہے اور دوسرے مفکرین جَاھَدُوا فِینَا سے اجتہاد کی ترغیب کا اشارہ سمجھتے ہیں۔ حدیث میں وہ مشہور روایت پیش کی جاتی ہے جب رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے حضرت معاذ بن جبلؓ کو یمن میں تعلیم شریعت کے لئے مامور فرمایا تھا تو اُن سے پوچھا تھا تم فیصلے کس طرح کرو گے؟ عرض کیا: قرآن کی روشنی میں۔ فرمایا: اگر کوئی معاملہ ایسا ہو جس کی قرآن میں دلیل نہ ملے؟ عرض کیا: آپؐ کی سنّت کی روشنی میں۔ فرمایا: اگر سنّت میں بھی رہنمائی نہ ملے؟ عرض کیا: "اجتہاد کروں گا" رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم اس جواب سے خوش ہوئے اور رائے سے پسند فرمایا۔

اجتہاد کی بنیاد بھی قیاس یعنی نظائر پر ہے۔ فقہ اسلامی کے چاروں ائمہ مجتہدِ مطلق ہیں، انھوں نے قرآن و حدیث کی روشنی میں اور اصولِ عقائد کی نگہداشت کرتے ہوئے فروعات میں اجتہاد ہی کیا ہے۔ لیکن ان ائمہ کے مقلدین بھی فروعی مسائل میں اجتہاد کر سکتے ہیں۔ مگر جو بھی اجتہاد ہو اُس کی بنیادی شرائط کا پورا ہونا ضروری ہے یعنی قرآن و سنّت کا علم، اصولِ عقائد اور حکمتِ تشریعت پر نظر، فقہاء کی آراء اور نظائر کا علم، حالات اور زمانے کی رعایت۔ ان سب کے علاوہ عربی لغت اور نحو سے اچھی واقفیت بھی ضروری ہے تاکہ قرآن و حدیث کے مدلول کو سمجھنے میں غلطی نہ کرے۔

علماء کہتے ہیں کہ اجتہاد مأمون عن الخطأ نہیں ہو سکتا، اس لئے غیر معمولی احتیاط اور چھان پھٹک کی ضرورت ہے۔ قرآن و حدیث سے استنباط کے تین درجے ہیں۔

ایک عبارت ہے دوسرا اشارت اور تیسرا اقتضاء۔ ان میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ اس لئے اجتہاد کا حق عام انسانوں کو تو کیا، ہر عالم کو بھی نہیں دیا جا سکتا۔ اُس کا غلط فتویٰ ساری اُمّت کو گمراہ کر سکتا ہے۔

(۲) جو نئے مسائل سامنے آتے ہیں اُن سے عہدہ برآ ہونے کا دوسرا راستہ اجماعِ امّت ہے۔ یہ علمائے امّت اور مجتہدین کا کسی مسئلے پر اتفاق کر لینا ہے جس کی صراحت قرآن یا حدیث میں موجود نہ ہو۔ اجماع کو امام شافعیؒ نے شریعت کا چوتھا مصدر تسلیم کیا، اہلِ حدیث صرف اجماعِ صحابہؓ کے قائل ہیں۔ بعض علماء نے اجماع کو بھی حجت نہیں مانا ہے اگرچہ حدیثِ نبوی کہتی ہے کہ لَا تَجْتَمِعُ اُمَّتِیْ عَلٰی ضَلَالَۃٍ (میری امّت کسی غلطی پر متفق نہ ہو گی) قرآن اور سنّت کے خلاف ہو تو ساری اُمّت کا اجماع بھی کچھ وقعت نہیں رکھتا۔

ایک لطیف نکتہ یہ بھی ملحوظ رہنا چاہئے کہ "قانون" اور "شریعت" میں بہت فرق ہے۔ قانون شریعت کا ناسخ نہیں ہو سکتا، شریعت قانون کو فسخ کر سکتی ہے۔ جو بات قانوناً جائز ہو ضروری نہیں کہ وہ شرعاً بھی جائز ہو۔ سود لینا شرعاً ممنوع ہے، قانوناً جائز ہے۔

شاہ بانو کیس میں بنیادی کمزوری یہی تھی کہ دفعہ ۱۲۵ کا سہارا لے کر قانون نے شریعت کو منسوخ کرنا چاہا۔ پھر مطلقہ کے تا زندگی نفقہ کی ذمہ داری سابق شوہر پر ڈال دی، اگر اُس کی موت ہو جائے تو وقف بورڈ کو اُس کا وارث بنا دیا کہ وہ مطلقہ کو نان نفقہ ادا کرے، حالانکہ وقف بورڈ ایک پیسہ بھی واقف کی منشا سے انحراف کر کے خرچ کرنے کا شرعاً مجاز نہیں ہے۔

اگر شوہر تنگ دست ہو تو اُس کا نان نفقہ مالدار بیوی پر واجب نہیں ہے مگر ابن الحزم الاندلسی نے اِسے لازم بتایا ہے۔ اِس رائے سے امت کے سوادِ اعظم نے کبھی اتفاق نہیں کیا۔

آج آزاد ہندوستان میں بھی برطانوی مستعمرین کا نافذ کردہ قانون رائج ہے، صرف کچھ معمولی ترمیمیں کی گئی ہیں۔ حکومتِ برطانیہ نے ۱۷۷۲ء میں قانون بنا کر اعلان کیا تھا کہ وراثت، نکاح و طلاق، رسوماتِ شرعی و عرفی میں فیصلہ شریعتِ اسلامیہ کی رُو سے ہوگا۔ اِسی کو عائلی قانون یا مسلم پرسنل لا کہا جاتا ہے۔ اِس کے لئے کتاب الہدایہ، سراجیہ (سراج محمد السجاوندی) اور فتاویٰ عالمگیری کو برسوں تک عدالتی فیصلوں کے لئے استعمال کیا گیا۔ ۱۷۹۱ء میں ہملٹن نے ہدایہ کا ترجمہ کیا جو ۱۸۷۰ء میں لندن سے دوسری بار چار جلدوں میں طبع ہوا۔ سر ولیم جونز نے ۱۷۹۲ء میں سراجیہ کا اور بیلی (BAILIE) نے فتاویٰ عالمگیری کے منتخب حصوں کا ترجمہ کیا۔

لیکن اب جو یکساں سول کوڈ کی تحریک چلائی جاتی ہے اُس سے ہندوستانی مسلمانوں کو بدگمانی ہے کہ اِس کا مقصد شریعت کی گرفت کو کمزور کرنا ہے۔ شریعت کی بنیاد وحیِ الٰہی ہے، اُسے ہمارے عُرفی قانون منسوخ نہیں کر سکتے۔ دوسرے اگر اصلاح بھی مقصود ہو تو اُس کی تحریک خود اُمت کے اندرونی حلقوں سے ہونی چاہئے، کسی بیرونی حلقے سے نہیں۔ مسلمانوں نے ستی جیسے ظلم کو اپنے دورِ حکومت میں اس لئے گوارا کیا کہ اِسے "مذہبی معاملہ" بنا کر پیش کیا گیا، جب خود اندرونی حلقے سے آوازیں اُٹھیں تب راجا رام موہن رائے کی کوشش سے اس کے خلاف قانون بن سکا۔ آج مسلم دشمن یہ کہتے ہیں کہ اُن کو اس لئے ستی کر دیا جاتا تھا کہ اُنھیں مسلمان اُٹھا کر لے جاتے تھے۔ حالانکہ پوری تاریخ میں ایک مثال بھی ایسی دستیاب نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ آزادی کے بعد جو ستی کے واقعات ہوئے اُن میں بھی کیا یہی مصلحت تھی؟

ایک مسئلہ عقل اور نقل کا ہے۔ بیشتر احکامِ شریعت کی بنیاد عقل پر ہے اور علماء یہ بھی کہتے ہیں کہ اگر عقل اور نقل خلاف ہو تو ترجیح عقلی فیصلے کو ہوگی۔ ابن تیمیہ بھی اسی کے مؤید ہیں۔

(۳)

پروفیسر عزیز احمد نے زیرِ تبصرہ کتاب میں پرتگیزی اور فرنگی مستعمرین کی آمد اور اُن سے ابتدائی روابط سے

بحث کی ہے، یہی جدید و قدیم کی بحث کا نقطۂ آغاز ہے۔ فرنگی تاجر اور سیاح تو عہدِ جہانگیر (۱۶۰۵ء-۱۶۲۷ء) سے ہی آنا شروع ہو گئے تھے، مگر ابوطالب جسے عام طور پر مرزا ابوطالب لندنی کہا جاتا ہے غالباً پہلا ہندوستانی ہے جس نے ۱۷۹۹ء-۱۸۰۳ء کے دوران انگلستان، آئرلینڈ، فرانس، اٹلی اور ترکی کا سفر کیا اور اپنا سفرنامہ "مسیرِ طالبی" لکھ کر مغربی معاشرت کے بارے میں اپنے تاثرات محفوظ کئے۔ عہدِ زوال میں ہندوستانیوں کی یہ حالت ہو گئی تھی کہ وہ پہلے ایرانیوں سے مرعوب رہے، پھر انگریزوں کی معاشرت کو دیکھ کر احساسِ کمتری میں مبتلا ہونے لگے۔ اظفری نے بھی لکھا ہے:

"اب یہ فضیلت ہمارے لئے رذالت ہو گئی ہے، جو کوئی سُنتا ہے کہ ہم تیموری نسل سے ہیں، ہم سے کنارہ کرتا ہے۔" (واقعاتِ اظفری-۱۵۶)

انگریزوں کے بارے میں ایک مغل شہزادے کا یہ بیان بھی عبرت کا سامان ہے:

"جب تک ہم قلعۂ مبارک میں قید رہے کبھی کبھی صاحبانِ فرنگ کا نام سنتے تھے مگر دیکھا نہیں تھا۔ سمجھتے تھے کہ یہ لوگ عنقا کی طرح موہوم ہستی یا عالمِ غیب کے انسان ہیں کہ نام کے سوا آدمی انھیں اپنی آنکھ سے بہت کم دیکھ سکتا ہے۔ لیکن جب غلام قادر افغان کے ہاتھوں سلطنت کی تباہی رونما ہوئی اور ان صاحبوں کے وکیل مسٹر پالمر صاحب اور کرنیل سکٹ (یا شاید کوئی دوسرا نام ہو) جو مئو فرخ آباد میں مقرر تھے، سیر کے طور پر قلعۂ مبارک میں سلیم گڑھ کی طرف آئے، جس کا لقب نور گڑھ ہے، تو اکثر شاہزادوں کو محل سے باہر طلب کر کے دیکھا ..... غرض ان صاحبانِ عالی شان کی بات چیت اور وضع قطع سے میں نے معلوم کر لیا کہ فرنگی صاحبان انتہائی درجے کی آدمیت اور مرتبہ شناسی کی لیاقت رکھتے ہیں ..... ان کے چہرے خود اس گروہ کی عقل و ذہانت کا پتا دیتے تھے ..... پھر جب میں انگریزوں کے شہروں اور علاقوں میں گھوما پھرا، وہاں کی زمینوں کی آبادی، گانوؤں کی معموری و سرسبزی، رعایا کی محفوظ حالت، غلّوں کی ارزانی، زراعت کی کثرت، راستوں کا چوروں اور ٹھگوں سے پاک ہونا، ناہموار راہوں کی ہمواری، مسافروں کے آرام کے لئے سڑکوں کے دونوں طرف سایہ دار درختوں کا پایا جانا، ہر ایک گاؤں اور شہر میں عدالت اور منصفوں کا مقرر ہونا، حقدار کے حق دلانا، مظلوم کی حمایت اور ظالم کی تنبیہ، عالموں اور شریفوں کی قدر دانی، جاہلوں اور کمینوں کو ان کے حسبِ حال جگہ دینا، اقرار اور وعدوں کا پورا

کرنا، پھر اس پر اصرار اور تاکید کے ساتھ عمل پیرا ہونا، یہ سب باتیں نظر آئیں۔ اُن کے سامانِ رزم وغیرہ پر نظر ڈالتا ہوں تو دیکھتا ہوں کہ رات دن فوجوں کی ترقی اور باقاعدہ تربیت میں معروف ہیں۔ اسبابِ بزم کو ملاحظہ کرتا ہوں تو یہ نظر آتا ہے کہ ہر جگہ مکانات کی تیاری، فرش فروش کی صفائی ہے۔ اُن کے علم وفضل سے بحث کرنا چاہوں تو یہ عالم ہے کہ ہمیشہ حصولِ علم میں لگے رہتے ہیں۔ کئی کئی زبانیں سیکھ گئے ہیں اور سیکھ لیتے ہیں۔ بہادری میں اُن کا ہر فرد اپنے زمانے کا سب سے بڑا بہادر ہے۔ اور صَرف کرنے میں ہر موقع پر اُن کا ہر ادنیٰ سب سے بڑا سخی نظر آتا ہے۔ غرض کہ مجسّم علم ہیں۔ حرکات وسکنات میں فلاسفۂ یونان کے لگ بھگ ہیں۔ اِس فرقے کو ہر کاروبار میں درستی اور بات چیت میں راستی کچھ اس قدر حاصل ہے کہ صرف پیمبری کی کسر رہ جاتی ہے۔ کاش پیمبری ان سب بھلائیوں کا تتمہ ہوتی ... اگر ہمارے زمانے میں ہندوستانی زیادہ عقلمند ہوتے تو اس قوم سے مغلوب ہی کیوں ہوتے ...“ (واقعات اظفری۔۱۸۱-۱۸۳)

مرزا ابوطالب لندنی بھی فرنگستان کی معاشرت سے مرعوب ہوا مگر وہ اُن پر تنقید بھی کرتا ہے۔ اُسے یہ بات پسند آئی کہ وہاں ایک بیوی رکھنے کا رواج ہے، مگر پاکبازی کے فقدان اور جنسی کج روی پر تنقید کرتا ہے اور کہتا ہے کہ قحبہ خانوں کی تعداد روز بڑھتی جاتی ہے۔

اسلام میں تعدّدِ ازدواج کا وجوب نہیں ہے، رخصت ہے، اور کسی رخصت کو ختم کردینا مصلحت کے خلاف ہوگا۔ مثلاً یہ رخصت ہے کہ جان پر بنی ہو تو حرام شئے سے بھی بھوک مٹائی جاسکتی ہے۔ اگر اس رخصت کو ختم کردیں تو مصلحت کا ایک دروازہ بند ہوجاتا ہے۔

ابوطالب نے لندن میں دیکھا کہ قانون اور مذہب دونوں ادارے الگ الگ ہیں۔ پادری کا کام صرف اپنے گروہ کی اخلاقی اور روحانی فلاح وبہبودی کی نگرانی کرنا، مُردوں کی تدفین، شادی، بپتسمہ وغیرہ تک محدود ہے۔ مذہبی رہنما سیاسی امور میں دلچسپی نہیں لیتے۔

پروفیسر عزیز احمد نے مغلیہ نظامِ عدالت اور ۱۷۷۲ء کے بعد قائم ہونے والی فرنگی عدالتوں کے طریقِ کار کا موازنہ بھی کیا ہے۔ برطانوی استعمار نے قانونِ شریعت کو نکاح وطلاق، وراثت، تولیت وغیرہ مسائل میں بدستور نافذ رکھا البتہ فوجداری معاملات میں ترمیم کی گئی، بعض حدود (جیسے ہاتھ کاٹنا، سنگسار کرنا) ختم کردیں، قصاص کو بھی معطّل کردیا گیا۔

مغلیہ دور میں جو قانون صدیوں سے نافذ تھا اُس سے عام لوگ مطمئن تھے۔ وہ مدوّن نہیں تھا تو فقہ کی مستند کتابوں کی مدد سے احکام کی تدوین عہدِ عالمگیری میں کر لی گئی تھی۔ آخرِ عہدِ مغلیہ میں ہندوستان کے خاصے وسیع علاقے پر اور خود مرکز میں بھی مرہٹوں کو بالادستی حاصل رہی، آنکھوں سے معذور شاہ عالم محض برائے نام بادشاہ تھا۔ مرہٹوں نے بھی کبھی ان قوانین کو بدلنے کی کوشش نہیں کی۔

پرانے نظام کی شکست و ریخت کا آخری منظر ۱۸۵۷ء کا معرکہ تھا۔ اس کے بعد مغربی تہذیب کو پوری طرح چھا جانے کا موقع مل گیا۔ سرسیّد احمد خان نے جدید تعلیم حاصل کرنے کی ترغیب دینے کے لئے اپنی تعلیمی تحریک شروع کی اور مسلمانانِ ہند میں سیاسی شعور پیدا کیا۔ اگرچہ یہ شعور برادرانِ وطن کی سیاسی سوجھ بوجھ کے مقابلے میں کل بھی کم تھا اور آج بھی بمراتب کم ہے۔

سرسیّد کی اصلاحی کوششوں کے نتائج اچھے برآمد ہوئے مگر اُن کی مذہبی فکر اور عقلیت پسندی نے اُنھیں راسخ العقیدہ مذہبی علماء کی نظروں میں غیر معتبر بنا دیا، حالانکہ سرسیّد نے جو کچھ بھی لکھا وہ اُن کے اخلاص اور دلسوزی کا پرتو تھا، مگر مذہبی علماء اِس طرح کی آزاد خیالی کو دہریت اور بدعت ہی سمجھتے رہے اور اُنھیں اپنی کوششوں میں اِس طبقے کا تعاون نہ مل سکا۔ [۴]

تفسیرِ قرآن میں سرسیّد عقلیت اور سائنسی توجیہ کو اوّلیت دیتے تھے اور حدیث کے بارے میں بھی ان کا کہنا یہ تھا کہ جو احادیث عقل کی کسوٹی پر پوری نہیں اُترتیں انھیں مسترد کر دیا جائے۔ اسلام میں غلامی کی حقیقت کے بارے میں ان کا کہنا تھا کہ آزادی اور غلامی دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ اللہ کی تائید دونوں کو یک وقت حاصل نہیں ہو سکتی۔

تعدّدِ ازواج کے بارے میں سرسیّد کا موقف یہ تھا کہ یہ نامنصفانہ عمل نہیں ہے۔ اِس کی ممانعت توراۃ و انجیل میں بھی نہیں آئی ہے۔

سُود اور رِبا کے بارے میں وہ کہتے تھے کہ بنک کا سُود اور تمسّکات کو اِس حکم سے مُستثنیٰ کرنا چاہئے۔

پروفیسر عزیز احمد کہتے ہیں کہ: "سیّد احمد خان کی جدیدیت دو وسیع اور واضح مسائل میں الجھی نظر آتی ہے۔ اوّل غیر واجب مذہبی عقیدے کی باریکیوں کو عقلیت کی قید و بند میں لانا، دوسرے قانونِ اسلام کو مطلق آزاد کر دینا۔" (ص ۸۵) [۵]

سرسیّد کی مذہبی فکر کو قبولیّت عامّہ خواہ نہ ملی ہو، مگر اس سے پہلی بار واضح طور پر یہ معلوم ہوا کہ جدید فکر

رکھنے والا ایک طبقہ فقہ اسلامی کی تدوین از سرِ نو کرنے کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ عقلیت پسندی کی دھیمی اور زیریں لہر کے ساتھ ہی خیالات تقریباً نصف صدی کے بعد علامہ اقبال کے خطبات "تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ" میں نظر آتے ہیں۔

سرسید کی مذہبی فکر میں اجتہاد پر غیر معمولی زور ہے اور اجماع کو وہ صرف علمائے مجتہدین کا اجماع نہیں مانتے۔ امت کے سوادِ اعظم کا اجماع بھی معتبر ہو سکتا ہے ۔ مگر یہ دروازہ کھول دیا جائے تو مفاسد کو روکنا کسی طرح ممکن نہ ہوگا۔

سرسید کی فکر کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ انھوں نے ادیانِ عالم کے مطالعے کو ضروری بتایا۔ خصوصاً اہلِ کتاب کے مذاہب اور آسمانی صحیفے۔ جن کی طرف بہت ہی کم مسلمانوں نے التفات کیا ہے۔ عیسائی اور یہودی علماء میں اسلام کی تاریخ اور شریعت سے (معاندانہ ہی سہی) واقفیت رکھنے والے جتنے علماء ہوئے ہیں اُن کی نسبت سے وہ مسلمان علماء جنھوں نے دوسرے مذاہب کا بھی گہرا مطالعہ کیا ہو بقدر یک فی ہزار ملیں گے۔

دوسرے مذاہب کا کیا ذکر ہے، خود مسلمانوں میں جو مختلف فرقے اُصولِ عقائد کی تعبیر کے اختلاف سے بن گئے ہیں، اُن سے بھی ایک دوسرے کو پوری واقفیت نہیں ہوتی، اور جتنا پڑھتے ہیں وہ بھی مناظرہ کرنے اور تردید و تفضیح کے لئے ہی ہوتا ہے!

سرسید کے رفقاء میں پروفیسر عزیز احمد نے انتہا پسندی کے نمائندے کی حیثیت سے مولوی چراغ علی کو پیش کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ قرآن، فطرت اور قوانینِ فطرت سے متعلق حوالوں سے بھرا پڑا ہے۔ اسلامی شریعت کے چار منابع قرآن، حدیث، اجماع اور اجتہاد کا گہری اور محققانہ نگاہ سے مطالعہ کرتے رہنے کی ضرورت ہے۔ حدیث کی حجیت سے متعلق ان کا رَویّہ ایسا ہے کہ راسخ العقیدہ علماء اس کی ہرگز تائید نہیں کر سکتے۔ اجماعِ علماء کو وہ مصدرِ شریعت نہیں مانتے اور اجتہاد فی نفسہٖ کوئی مصدر نہیں یہ قرآن و حدیث سے ہی منسلک ہے۔

چراغ علی کی مذہبی فکر کا خلاصہ یہ ہے کہ قرآن کی از سرِ نو تفسیر حالاتِ زمانہ کی رعایت سے کی جائے۔ اور باقی مصادر میں صرف HUMANISTIC زاویۂ نگاہ اختیار کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ انھوں نے تجدد پسندی کو بہت زیادہ IDEALIZE کر دیا ہے۔ وہ اس حد تک چلے گئے کہ:

"محمد (صلی اللہ علیہ وسلم) نے نہ کوئی ضابطۂ قانونی، سماجی یا دینی مرتب کیا اور

نہ مسلمانوں کو ایسا کرنے کا حکم دیا۔" (ص ۹۹)

٭ وہ کہتے ہیں کہ "اسلامی معاشرتی و دیوانی قانون کے کچھ اجزاء کو از سرِ نو لکھنے کی ضرورت ہے۔" جہاد کو وہ صرف دفاعی تدبیر بتاتے ہیں۔ حیرت ہے کہ مولوی چراغ علی کہتے ہیں:

"مغرب میں عورت کی آزادی رومی قانون کا ورثہ ہے۔"

اگر آزادی سے مراد جنسی اختلاط کی آزادی ہے تو یہ بیان درست ہے، ورنہ انسانی حقوق کے اعتبار سے رومی قانون نے بھی عورت کو کچھ نہیں دیا۔ "رومی قانون میں عورت کا درجہ باندیوں سے زیادہ نہیں تھا۔ شوہر کو اسے قتل تک کر دینے کا اختیار حاصل تھا۔ عورت کسی سول یا پبلک عہدے پر کام نہیں کر سکتی تھی۔ وہ عدالت میں گواہی بھی نہیں دے سکتی تھی ... کسی بچے کو گود نہیں لے سکتی تھی، صرف اس کا شوہر کسی لڑکے کو متبنّیٰ بنا سکتا تھا۔ لڑکی کو گود لینے کا کہیں رواج نہیں تھا۔ عورت کسی کی ضمانت بھی نہیں کر سکتی تھی نہ کسی کی اتالیق بن سکتی تھی۔ اس کی ذاتی جائیداد نہیں ہو سکتی تھی، وہ کوئی وصیت بھی نہیں کر سکتی تھی، نہ کسی سے کوئی معاہدہ کرنے کا اسے اختیار تھا۔ خلاصہ یہ کہ عورت کی حیثیت رومی قانون میں "بشر" (PERSON) کی نہیں بلکہ ایک "چیز" (THING) کی تھی۔ پومپائی کی کھدائی میں جو عریاں تصویریں مکانوں میں ملی ہیں اُن سے اندازہ ہوتا ہے کہ یا تو عورتوں کو مردوں سے بالکل الگ تھلگ رکھا جاتا تھا یا پھر اُن کا قطعاً کوئی احترام، شرم اور لحاظ نہیں تھا۔ رومی سوسائٹی میں قحبہ خانے کثرت سے تھے۔ یہ سوسائٹی عورتوں میں بکارت کے تصوّر سے قطعاً ناآشنا تھی۔ گستاولی بان کہتا ہے کہ: رومی تہذیب کی سماجی اقتصادیات SOCIAL ECONOMY میں عورتوں کا مطلق حصہ نہیں تھا۔ رومی تہذیب میں تعدّدِ ازدواج کا بھی رواج تھا۔ مارک انطونی کی کم از کم دو بیویوں کا حال ہمیں معلوم ہے۔ عموماً باپ اپنی بیٹیوں کو فروخت کر دیا کرتے تھے۔ کبھی کبھی تو بیوی کو مع بچوں کے بیچ ڈالتے تھے۔"

مولوی چراغ علی کے بعد پروفیسر عزیز احمد نے محسن الملک (وفات ۱۹۰۷ء) کے افکار کا جائزہ لیا ہے۔ اُن کے ہاں معتدل انتہا پسندی ہے۔ سرسیّد کے تصوّرِ فطرت NATURE سے انھیں اختلاف تھا۔ حدیث کے بارے میں وہ کہتے تھے کہ "عملِ رسول ﷺ اور حدیثِ رسول ﷺ یکساں طور پر واجب و لازم نہیں ہو سکتے۔" (۱۰۹) اور ناسخ و منسوخ کا جو اصول قرآن کریم میں نافذ ہے وہ احادیث پر بھی نافذ ہونا چاہیے۔

اجماع کے بارے میں محسن الملک کا خیال تھا کہ "علماء کا اجماع حتمی طور پر شریعت کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔"

---

۱ تفصیل کے لئے: نثار احمد فاروقی: "عالمِ بشریت کے لئے سیرۃ طیبہ کی اہمیت" مشمولہ "نقوش" لاہور (۱۹۹۲ء)

ایک ثانوی یا بعد کا اجماع پہلے کو منسوخ کر سکتا ہے۔"

عقلیت REASON یا RATIONALITY کے بارے میں محسن الملک کہتے ہیں کہ "جدید عقلیت عہد اسلام کی عقلیت سے مختلف ہے جس کی بنیاد یونانی منطق پر تھی۔ آج کی عقلیت کے لئے اس کے سوا کوئی چارہ کار نہیں کہ وہ سائنسی صداقتوں کے بہترین نتائج کا سامنا کرے جو نہ تو خالقاہی دباؤ سے زیر کئے جا سکتے ہیں اور نہ مذہبی قوانین ان کو رد کر سکتے ہیں۔" (۱۱۱)

اسی باب میں انھوں نے تعلیم نسواں اور آزادیٔ نسواں کے علمبردار ممتاز علی کی کوششوں کا جائزہ لیا ہے۔ ان کا رسالہ "تہذیب نسواں" سرسید کے تہذیب الاخلاق کا تکملہ تھا۔ وہ مرد اور عورت میں مکمل مساوات کے حامی ہیں اور کہتے ہیں کہ قرآن کریم کا ارشاد اَلرِّجَالُ قَوَّامُوْنَ عَلَی النِّسَآءِ (۴ : ۳۸) مرد کی حاکمیت ثابت نہیں کرتا بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ "مرد عورتوں کے مفاد کے لئے کام کرتے ہیں۔"

تفسیر بالرائے میں وہ اس حد تک گئے ہیں کہ "پوری آیت کا مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ عورتیں ان مردوں پر فوقیت رکھتی ہیں جو ان کے لئے کام کرتے ہیں۔" (۱۱۲)

ممتاز علی اس کے حامی ہیں کہ عورتیں بھی اپنے شوہر کا خود انتخاب کرنے میں آزاد ہوں۔ قرآن کریم کی صرف ایک آیت (الاحزاب ۵۳) میں پردے کا واضح حکم ہے۔ وَاِذَا سَاَلْتُمُوْهُنَّ مَتَاعًا فَاسْئَلُوْهُنَّ مِنْ وَّرَآءِ حِجَابٍ۔ دوسرے مواقع پر حیا کرنے، زینت کی نمائش نہ کرنے کا حکم دیا ہے۔ لیکن کسی حکم کے شرعاً واجب ہونے کے لئے ایک نص بھی کافی ہے جس میں دلالت ہے دوسری آیات میں اشارت یا اقتضا ہے۔ البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ برِّصغیر کے مسلمانوں میں جس طرح کے پردے پر اصرار کیا جاتا ہے، جس کے ہوتے خواتین بہت سے سماجی کام آسانی سے نہیں کر سکتیں، اور جس کی ظاہری شکل ایک قید کی سی ہو گئی ہے، بہ ہر گز اسلام کا منشاء نہیں ہے۔ عورتیں اپنے ہاتھ گٹوں تک، اپنے پاؤں ٹخنوں تک، اور اپنا چہرہ کھلا رکھ سکتی ہیں۔ لباس اتنا تنگ نہ ہو کہ جسم کی نمائش کرے اور زینت ایسی نہ ہو جس سے نگاہوں کو کشش ہو۔ انھیں اسلام صرف گھر میں قید کرنا نہیں چاہتا۔ وہ ہر بھلائی کے کام میں، ہر سماجی خدمت میں، ہر فن میں حصّہ لے سکتی ہیں۔ شوہر کے انتخاب کی بھی اسلام نے آزادی دی ہے مگر اس میں DATING وغیرہ شامل نہیں ہے۔

چوتھے باب میں عزیز احمد نے شبلی نعمانی (ف ۱۹۱۴ء) جسٹس امیر علی (ف ۱۹۲۸ء) اور الطاف حسین حالی (ف ۱۹۱۵ء) کی تحریروں سے بحث کی ہے۔ شبلی روایت شکن نہیں ہیں مگر اصلاح پسند ضرور ہیں۔ مستشرقین کی

پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں کا ازالہ کرنا، اپنے تہذیبی اور ثقافتی سرمائے کو پسندیدہ شکل میں نئی نسل تک پہنچانا
اسلامی عہد کی عظیم شخصیات ـــ خواہ سیدنا عمر فاروقؓ ہوں یا مامون الرشید عباسی، امام ابوحنیفہ ہوں
الغزالی اور مولانا روم ـــ کی سیرۃ نگاری کا محرک اصل میں یہی تھا کہ نئی نسلیں اپنے ابطال سے بے خبر نہ رہیں
عزیز احمد نے انھیں "جدیدیت سے متاثر روایت پرست" کہا ہے۔ اگرچہ وہ کوئی انقلابی فکر نہیں رکھتے، مگر
ندوۃ العلماء کے نصاب میں جو تبدیلیاں انھوں نے تجویز کیں انھیں بھی راسخ العقیدہ علماء نے خوش دلی سے قبول نہیں کیا
مستشرقین کی شرانگیز سازشوں کو بے اثر بنانے کے لئے انھوں نے کتب خانہ اسکندریہ کو جلانے کے الزام کی
بھرپور تردید کی۔ جزیہ کے احکام بتائے اور یہ ثابت کیا کہ جزیہ کوئی ظلم نہیں تھا، یہ صرف مستطیع غیر مسلموں سے قلیل
شرح پر لیا جاتا تھا، اور یہ عسکری خدمات کا معاوضہ تھا کہ مسلم افواج غیر مسلموں کی بھی حفاظت کرتی تھیں۔ مسلمان
۲½ فیصد زکوٰۃ ادا کرتے تھے جو جزیہ کی برائے نام رقم سے کہیں زیادہ ہوتی تھی اور زکوٰۃ فنڈ سے غیر مسلم بھی فائدہ
اٹھاتے تھے۔

شبلی اس قول میں امام غزالی کے ہم نوا ہیں کہ جو خدا کی وحدانیت اور حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی رسالت
کی تصدیق کرتا ہو، بالفاظِ دیگر کلمہ گو ہو، جزئیات و فروعاتِ عقائد میں خواہ اس کے خیالات کتنے ہی ملحدانہ
ہوں، اُسے کافر نہیں کہا جا سکتا۔

جسٹس امیر علی اگرچہ اثنا عشری شیعہ ہیں مگر انھوں نے اپنی کتاب SPIRIT OF ISLAM
(۱۹۲۲ء) اور SHORT HISTORY OF SARACENS[1] (۱۸۸۹ء) میں (چند نکات کا استثناء
کرکے) تاریخ اسلام کا منصفانہ جائزہ لیا ہے۔ ان کا مقصد یہ تھا کہ اہل مغرب کے سامنے تاریخ اسلام اور
ثقافتِ اسلامی کی واضح تصویر پیش کریں اور اس میں وہ یقیناً کامیاب ہوئے۔ وہ حضرت عمر فاروقؓ اور حضرت
ابوبکر صدیقؓ کے مدّاح ہیں، اور یہ بھی مانتے ہیں کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے واضح طور پر حضرت علیؓ کو اپنا
جانشین بنایا تھا، مگر امامت اور خلافت میں تضاد نہیں ہے۔ حضرت علیؓ امام اوّل رہے اور خلفائے ثلاثہ منصب
خلافت پر فائز رہے، اسی لئے وہ اپنے پیشرو خلفاء کے معاون اور مشیر بھی بنے رہے۔ اُن کا قول تھا کہ حضرت علیؓ

---

[1] اس لفظ کا ماخذ جانے بغیر جسٹس امیر علی بھی دھوکا کھا گئے اور اپنی کتاب کا عنوان بنا دیا۔ عربوں کو یہودی "سارا کینز" کہتے تھے۔ سارا حضرت ابراہیمؑ کی زوجہ تھیں اور بقول یہود حضرت ہاجرہ حضرت سارہ کی باندی تھیں، اُن کی اولاد یعنی حضرت اسماعیلؑ گویا باندی زادے تھے۔ قین عربی میں باندی کو کہتے ہیں۔ "بنو سارہ قین" کا مطلب ہے سارہ کی باندی کے بچے!

اپنی کریم النفسی سے خود اپنے حق سے دست بردار ہوگئے تھے۔

اس صلح پسندانہ تجزیے کو شیعوں کے سوادِ اعظم نے قبول نہیں کیا، مگر سُنّی مسلمانوں نے اسے تحسین کی نظروں سے دیکھا۔ امیر علی، عثمانی خلافت ترکیہ کو بھی تمام مسلمانوں کی نمائندہ مانتے رہے۔ سر سیّد کی عقلیت پسندی سے وہ کامل اتفاق نہیں رکھتے، جنّ و ملائکہ وغیرہ پر ہمارے اسلاف کا اعتقاد اگر توہّم پرستی تھا تو ہمارا انکار بھی توہّم ہی ہے۔

انھوں نے عیسائی مشنریوں اور مستشرقین کے حملوں کا بھی دنداں شکن جواب دیا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ حضرت عیسیٰ علیہ السلام کی عمر کم ہوئی، ان کا پیغامِ رسالت ادھورا رہ گیا تھا جس کی تکمیل حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے کی۔ اسلام عیسائیت کا تسلسل اور اس کی تکمیل ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ عربوں کو دو مہموں میں ناکامی ہوئی۔ پہلی قسطنطنیہ میں، دوسری فرانس کی تسخیر کرنے میں، وہ عیسائیت کو پوری طرح مغلوب نہ کر سکے اور دنیا کو مہذّب بنانے کا مشن ناکام ہوگیا۔

غلامی کے سوال پر امیر علی کہتے ہیں:

> "اسلام میں آج کا غلام کل کا وزیر اعظم ہوتا ہے، وہ بغیر تامّل یا ناگواری کے اپنے آقا کی لڑکی سے نکاح کر سکتا ہے اور خاندان کا سربراہ بن سکتا ہے۔ کیا عیسائیت ایسی کوئی مثال پیش کر سکتی ہے۔" (ص ۱۴۱)

اسی طرح حقوقِ نسواں کے بارے میں انھوں نے مغرب کی معاشرتی تاریخ اور کلیسا کے عمل کو پس منظر میں رکھ کر اسلام کے رویّے کی حمایت کی ہے:

> "ترتولین اپنی تصنیف میں، جو عام جذبات کی عکّاسی کرتی ہے عورت کو ابلیس کی گذر گاہ، شجرِ ممنوعہ کی مُہر شکن، قانونِ الٰہی سے اِباء کرنے والی اور ظلِّ اللہ انسان کو تباہ و برباد کرنے والی گردانتا ہے۔ دوسری جانب ازمنۂ وسطیٰ کے مسلمانوں کے حرم کی تعریف میں فان ہمر اُسے ایک پناہ گاہ قرار دیتا ہے، جہاں اجنبیوں کا داخلہ ممنوع ہے اور وہ اس لئے نہیں کہ عورتوں کی حرمت یا اعتماد میں کمی تھی بلکہ اس لئے کہ یہ طریقہ اس زمانے کے رواج کے مطابق تھا۔" (۱۴۲)

تعدّدِ ازدواج کے معاملے میں بھی وہ اسلام کو مطعون نہیں کرتے، ایک جسٹس ہونے کے ناتے اس مسئلے کو صحیح سیاق میں دیکھتے ہیں۔ قرآنی نصوص کے مطلق اور مقید ہونے کے بھی وہ قائل ہیں۔

اجماع کے بارے میں ان کا موقف یہ ہے کہ صرف "اجماعِ علماء" مراد نہیں، بلکہ عام مسلمانوں کا اور طبقۂ اشراف

کا اجماع اسلامی فقہ کا مصدر بن سکتا ہے۔

پروفیسر عزیز احمد نے مولانا الطاف حسین حالی کے افکار کا جائزہ بھی اسی باب میں لیا ہے۔ حالی اصطلاحی معنوں میں عالم دین نہیں تھے، مگر روشن فکر، اصلاح پسند اور مسلک رواداری پر چلنے والے انسان تھے۔ ان کے افکار کا سرچشمہ ان کی دلسوزی و دردمندی ہے۔ وہ ہندوستانی مسلمانوں کی نکبت، افلاس، ذلت، جہالت، بے ہنری وغیرہ خرابیوں سے کڑھتے ہیں اور کہتے ہیں:

"ہندوستان کے مسلمان آج تک اپنے افلاس اور تباہ حالی پر قانع ہیں۔ اپنے اسلاف کے ناموس کی تجارت کرتے ہیں، یا ادنیٰ درجے کے کام کاج کرتے ہیں یا پھر گدائی کرتے ہیں اور بھوکے مرتے ہیں۔ پیشوں اور کاریگری میں ایمانداری برتنے کو اپنے دون مرتبہ سمجھتے ہیں، تجارت اور زراعت کو بہت پیچیدہ اور مشکل سمجھتے ہیں اور سرکار برطانیہ کی نوکری ان کے تنگ نظر ملاؤں کی نظر میں شریعت اسلامی کے خلاف ہے۔"

انھوں نے علمائے دین پر بھی سخت تنقید کی:

"جب کوئی تہذیب زوال پذیر ہوتی ہے تو سب سے پہلے اس کا اعلیٰ طبقہ قعر مذلت میں گرتا ہے۔ وہ مسلمان جو آج بھی صاحب حیثیت ہیں، نہ اپنے ذرائع کو مجتمع کرتے ہیں اور نہ ناداروں کی مدد کرتے ہیں۔ علماء چھپے ہوئے بھیک منگے ہیں اور اپنی مغلوک الحالی اور سطحی علمیت کی سودا بازی کرتے ہیں۔ غیر رواداری اور خشونت ان کا طرۂ امتیاز ہے اور بجائے اس کے کہ غیر مسلموں کو دائرہ اسلام میں لائیں، روشن خیال مسلمانوں کو خارج از اسلام کرنے میں کوشاں رہتے ہیں۔"

حالی کا ہدف اصلاح معاشرہ ہے اور فساد کے جتنے سرچشمے ہیں خواہ وہ مذہب ہو یا پیشے، ادب ہو یا عرفی تہذیب سب کو اپنا نشانہ بناتے ہیں۔ ان کا مقصد امتِ مسلمہ کے ضمیر کو جھنجوڑنا اور انھیں خوابِ غفلت سے بیدار کرنا ہے۔ مذہبی مسائل میں وہ بھی روایت کی حدود میں رہتے ہوئے تجدد پسند ہیں۔

(۴)

ایک طرف تہذیب مغرب کا سیلاب ہے، روایت کے کچے مکان گر رہے ہیں، مغربیت زندگی کے ہر شعبے میں نفوذ کرتی جا رہی ہے، نظام تعلیم نے ہندوستانی مسلمانوں کو اپنے ثقافتی خزانوں سے دور اور بیگانہ کر دیا ہے

دوسری طرف حکومتِ برطانیہ کی سرپرستی میں عیسائی مبلّغین مفلوک الحال ہندوستانیوں کو عیسائی مذہب قبول کرنے کی ترغیب دے رہے ہیں۔ ان حالات میں علماء کا ایک احیاء پسند طبقہ پیدا ہوا جس نے دینی تعلیم کے لئے مدارس اور مکاتب قائم کرنے کی طرف توجہ کی۔

ہندوستان میں دینی مدارس تو بہت تھے مگر وہ علمائے وقت کی ذات سے وابستہ ہوتے تھے جیسے حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی کا مدرسہ رحیمیہ، جہاں ان کے والد حضرت شاہ عبدالرحیم اور چچا شیخ ابوالرضا نے بھی درس دیا، پھر شاہ ولی اللہ دہلوی نے، اُن کے بعد شاہ عبدالعزیز محدّث دہلوی اور اُن کے بھائیوں نے ــ مگر زوالِ سلطنت مغلیہ کے بعد اس روایت کا تسلسل بھی ٹوٹ گیا تھا۔ فرنگی محل بھی علومِ دین کا قدیم مرکز تھا مگر اس نے معقولات (منطق و فلسفہ) پر زیادہ توجہ رکھی تھی۔ اِس روایت کو مولانا فضل امام خیرآبادی، مولانا فضل حق خیرآبادی اور ان کے اخلاف و تلامذہ نے جاری رکھا۔

۱۸۶۷ء میں علماء کی ایک مختصر سی جماعت نے، ایک مسجد کے کونے میں، محض اللہ پر توکّل کر کے، ایک مدرسہ کی بنیاد رکھی جو بعد کو دنیا میں دارالعلوم دیوبند کے نام سے مشہور ہوا۔ اس مدرسہ سے تعلق رکھنے والوں میں مولانا رشید احمد گنگوہی، مولانا محمد قاسم نانوتوی، مولانا محمد یعقوب نانوتوی، مولانا اشرف علی تھانوی، مولانا انور شاہ کشمیری مولانا محمود حسن دیوبندی، مولانا حسین احمد مدنی جیسے درجنوں اکابر علماء کے نام آتے ہیں۔ ان حضرات نے درس و تعلیم سے ہزاروں علماء پیدا کئے جو ہندوستان کے دور دراز علاقوں تک پھیل گئے۔ اشاعتِ دین اور تبلیغ دین کا کام، اپنے انداز سے اور اپنے پیمانے پر، تحریر و تقریر کے ذریعہ بھی جاری رکھا۔ دارالعلوم دیوبند کے اساتذہ اور فارغ طلبہ کی تصانیف بلا مبالغہ ہزاروں کی تعداد میں ہوں گی۔

علمائے دیوبند نے ملکی سیاست میں بھی حصّہ لیا۔ شیخ الہند مولانا محمود حسن اور شیخ الاسلام مولانا حسین احمد مدنی جنگ آزادی میں برابر سرگرمِ عمل رہے اور قید و بند کی صعوبتیں بھی جھیلیں۔ اسی گروہ میں مولانا عبیداللہ سندھی انقلابی فکر کے عالم اور ولی اللّٰہی مدرسۂ فکر کے ترجمان تھے۔ مولانا اشرف علی تھانوی نے سیاست میں عملی حصّہ نہیں لیا، مگر بعض مسائل پر انھوں نے فتوے ضرور دیئے۔ وہ کانگریس کے ہم نوا نہیں تھے۔

علمائے دیوبند نے راسخ الاعتقادی پر زور دیا۔ مسلک کے اعتبار سے وہ سب حنفی ہیں۔ حضرت حاجی امداداللہ مہاجر مکی ؒ (ف ۱۸۹۹ء) کے وسیلے سے بیشتر علماء تصوّف کے چشتی صابری سلسلے سے بھی منسلک ہیں۔ انھوں نے حضرت مجدّد الف ثانی شیخ احمد سرہندی ؒ (ف دسمبر ۱۶۲۴ء) اور حضرت شاہ ولی اللہ دہلوی ؒ کے اجتہادات و فرمودات کو اپنا رہنما بنایا۔

دیوبند کے نصاب تعلیم میں علومِ جدیدہ کی گنجائش نہیں تھی۔ بعد میں خفیف سی گنجائش پیدا کی گئی۔ معقولات پر بھی زور کم تھا۔ منقولات میں صرف وہ کتابیں داخلِ نصاب تھیں جو ہر دور میں مستند اور ماموں سمجھی گئی ہیں۔

۱۸۹۲ء میں دارالافتاء بھی قائم ہوا اور پچھلی ایک صدی میں یہاں سے دو لاکھ فتوے جاری نئے گئے جنھیں امتِ مسلمہ نے عام طور پر قبول بھی کیا۔

ایک دشواری یہ تھی برطانوی سامراج نے اپنے مقاصد کی تکمیل کے لئے، درپردہ حوصلہ افزائی کرکے سارے ملک میں مناظروں کا سلسلہ شروع کرا رکھا تھا۔ عام لوگوں نے اسے بھی ایک تماشا سمجھ لیا تھا۔ آریہ سماجی، قادیانی شیعہ، بریلوی، اہلِ حدیث، عیسائی، ان سب فرقوں سے کہیں نہ کہیں آئے دن مناظرے ہوتے تھے جن کا کوئی مفید نتیجہ تو کم ہی نکلا، مختلف فرقوں کے درمیان خلیج گہری اور وسیع ہو گئی۔ علمائے دیوبند کو بھی اس میدانِ کارزار میں خواہی نخواہی کودنا ہی پڑا۔

مولانا رشید احمد گنگوہی (ف ۱۹۰۵ء) مسلمانوں کی سیاسی علیحدگی کے قائل نہ تھے اور مسلمانوں کی کانگریس میں شمولیت کا پہلا فتویٰ انھوں نے ہی جاری کیا تھا۔ دینی شعائر کے تحفظ میں علمائے دیوبند کے بے لچک رویے نے اہل السنّت والجماعت حنفیوں ہی میں ایک اور گروہ پیدا کر دیا جسے یہ علماء "بریلوی" اور بدعتی کہتے ہیں اور وہ ان کو "وہابی" یا دیوبندی ـــ فروعی مسائل میں ان کے مناظروں اور مناقشوں نے امت کا بہت قیمتی وقت جسے اصلاح و تعمیر میں خرچ ہونا چاہئے تھا فضیحت اور تکفیر کے مشغلے میں ضائع کر دیا۔

علمائے دیوبند کے مسلک پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے عزیز احمد نے لکھا ہے:

"... دیوبندی علماء ... وہابیوں کے خلاف تھے۔ انبیاء اور درویشوں کی وفات کے بعد ان کی جسمانی بقا اور ان کی ارواح و اجسام کی لافانیت میں یقین رکھتے ہیں۔" (۱۶۲)

یہ بیان مکمل طور پر صحیح نہیں۔ اس زمانے میں دیوبندی علماء نے عبدالوہاب نجدی کی حمایت میں بہت کچھ لکھا ہے اور نجدی عقیدے کے مطابق کسی میت سے کوئی نفع و ضرر نہیں پہنچ سکتا، انھیں پکارنا بھی ناجائز ہے۔

علمائے دیوبند میں مولانا محمود حسن جہاد کے حکم کو نافذ اور اُسے اصلاحِ معاشرہ کے لئے ضروری سمجھتے تھے۔ انھوں نے ریشمی رومال کی تحریک میں قائدانہ رول ادا کیا تھا۔

لکھنؤ کا مدرسہ ندوۃ العلماء ۱۸۹۴ء میں قائم ہوا۔ اُس کی تاسیس کا مقصد یہ تھا کہ علی گڑھ کے نصابِ تعلیم میں دینی کتابوں کا فقدان ہے اور دیوبند نے دوسری انتہا کو اختیار کر لیا ہے۔ ندوہ میں ایسا نصاب پڑھایا جائے گا جو

دین و دنیا دونوں کے لئے کار آمد ہو۔ مگر اس میں بھی اصلاحِ نصاب کی کوشش اس حد تک کامیاب نہیں ہوسکی جو مولانا شبلی کے ذہن میں تھی۔

فروعی مسائل میں اختلافِ رائے نے علماء کو ایک دوسرے سے اتنا برگشتہ کر دیا کہ کسی فقہی مسئلے پر "اجماعِ علمائے امت" کا خواب کبھی شرمندۂ تعبیر نہیں ہوسکتا۔ اصلاحِ نصاب کے لئے بھی وہ کسی تجویز پر غور نہیں کرتے، عام طور پر یہ فرض کئے ہوئے ہیں کہ منقولات کی تفسیر میں جو کچھ علمائے سلف کو لکھنا تھا وہ لکھ چکے اور اب اس میں کوئی نیا زاویہ پیدا کرنے کی گنجائش نہیں ہے۔

ہندوستان میں امتِ مسلمہ کی موجودہ زبوں حالی کا کسی حد تک علاج کرنے کے لئے یہ بھی ہوسکتا تھا کہ مسلم اوقاف کا تحفظ کیا جاتا اور ان کی تنظیم کر کے آمدنی میں اضافہ ہوتا وہ آمدنی امت کے فلاحی کاموں میں استعمال ہوتی۔ ہندوستان کے ہر صوبے میں کروڑوں روپے کے اوقاف ہیں، صرف دہلی میں وقف کی جائدادوں کی قیمت کا اندازہ چار سو کروڑ روپے سے زیادہ کیا جاتا ہے۔ مگر ہر جگہ اوقاف کی حالت خراب ہے، اسے خود مسلمان اپنے ہاتھوں سے تباہ کر رہے ہیں۔ ان کا تحفظ علماء کی ذمہ داری تھی مگر انھیں بچانے میں وہ بھی غیر موثر ہو گئے ہیں۔

موجودہ حالات میں جب اسلام اور مسلمانوں سے عناد رکھنے والے گروہ زیادہ منظم بھی ہیں، تعلیم یافتہ بھی، ذرائع ابلاغ بھی اُن کے قبضے میں ہیں، سارے ہندوستان کے مسلمان مل کر بھی ایک انگریزی اخبار نہ نکال سکے۔ اس کے لئے قوم سے چندے بھی لئے گئے اور الٹی سیدھی چند اشاعتیں بھی نکلیں پھر گاڑی آگے نہ چل سکی۔

علماء کو یہ بھی سوچنا تھا کہ اب ایک نئے علم الکلام کی ضرورت ہے جو عہدِ جدید کے چیلنج کا مقابلہ کر سکے اور نئی اصطلاحوں میں اپنی بات پہنچا سکے۔ اپنے عقائد کی صحت پر خود مطمئن ہو جانا تو آسان ہے۔ دوسروں سے اس صحت کا اقرار کرا لینا ایک کام ہے۔

ہمارے علماء کے ایک گروہ نے تبلیغ کے میدان میں بہت تندہی سے کام کیا اور تبلیغی جماعت کو ایک عالمگیر تحریک بنا دیا ہے۔ اس سے دیہات کے دور افتادہ مسلمانوں کو یقیناً بہت فائدہ بھی ہوا، مگر جدید تعلیم یافتہ آزاد خیال غیر مسلموں میں تبلیغ کے لئے جس طرح کے لٹریچر کی اور جس طریق کار کی ضرورت تھی اُس کی طرف قطعاً دھیان نہیں دیا۔ تبلیغ کی ایک ہی سطح نہیں ہوتی، یہ ہر سطح پر ہونی چاہئے، مگر ہمارے علماء نے اسے لائقِ التفات نہیں سمجھا۔

بیروت میں کیتھولک پریس عیسائی مشنریوں کے لئے ہے اس کی صرف ایک کتاب المنجد (عربی لغت) کے درجنوں ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور ہر عربی داں کی الماری میں المنجد موجود ہے، اُس میں بھی انھوں نے اپنے مقصد کو ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ طُلَقَاء کے معنی لکھے ہیں: اَلَّذِیْنَ اُدْخِلُوا الْاِسْلَامَ کَرْھًا (وہ لوگ جو جبراً مسلمان بنائے

گئے) حالانکہ سوچیے تو لغت نویسی کا تبلیغ سے دور کا بھی علاقہ نہیں۔

ایک اور کوتاہی یہ ہے کہ ہمارے علماء نے مقامی زبانوں اور بولیوں کی اہمیت پر توجہ نہیں کی۔ تبلیغ کے لئے صرف عربی فارسی ہی کو ضروری سمجھتے رہے۔ صوفیہ نے علاقائی زبانوں کی قوت کو سمجھا اس لئے وہ علماء کی نسبت عوام سے زیادہ قریب ہوگئے۔

ہمارا مقصد یہ نہیں ہے کہ علمائے دین کے کارناموں سے چشم پوشی کی جائے یا اُن کی وقعت کو کم کیا جائے، یا ایسا تاثر دیا جائے کہ انھوں نے جو کچھ کیا وہ غلط یا فضول تھا۔ اُن کے کام اور اُن کی خدمات عزّت و احترام کی مستحق ہیں، مگر یہ چند اشارے جو اوپر کئے گئے ان میں بھی علماء ہی سے توقع کی جا سکتی تھی۔ آج جو مسائل درپیش ہیں وہ ایسی ہی کوتاہیوں کا نتیجہ ہیں۔

پروفیسر عزیز احمد نے صحیح لکھا ہے کہ "علی گڑھ کی جدیدیت سے کنارہ کشی اور قدیم راسخ العقیدگی کی طرف رخ موڑنے سے ندوہ کے علماء اور علمائے دیوبند کے کام میں کوئی امتیاز باقی نہیں رہا۔" (ص ۱۶۷)

بعض لوگوں کو کبھی کبھی اس غلطی میں مبتلا دیکھا گیا ہے کہ مذہب اور سائنس ایک دوسرے کے حریف ہیں۔ یہ تاثر بالکل غلط ہے۔ بقول عزیز احمد: "مذہب اور سائنس کے واضح طور پر علیحدہ علیحدہ دائرہ ہائے عمل ہیں۔ مذہب کا تعلق صرف انسان کے یقین اور عمل سے ہے۔ سائنس کا براہِ راست ان سے کوئی تعلق نہیں ہے، وہ اشیاء کی نوعیت اور ان کے خواص سے متعلق ہے۔ ایک شخص جو مذہب کا دعویدار ہے، ہو سکتا ہے کہ اُسے مادیت اور روحانیت کے درمیان کشیدگی سے دوچار ہونا پڑے لیکن یہ فی الواقع مذہب اور سائنس کے درمیان تصادم نہیں ہوگا، یہ ایک ایسی کشمکش ہوگی جس میں وہ نفسیاتی طور پر بحیثیت فرد ملوّث ہے۔" (ص ۱۶۷-۱۶۸)

علماء کی کوششوں کے اسی ذیل میں عزیز احمد نے اہلِ حدیث (غیر مقلّدوں) کو نو روایت پسند — NEW-TRADITIONIST — کے طور پر پیش کیا ہے۔

وہ کہتے ہیں کہ "سترہویں صدی کے آغاز سے جب حجاز کے بحری راستے کھلے تو ہندوستان میں حدیث کے خصوصی مطالعے کی راہیں ہموار ہوئیں۔ سیّد علی متقی ان کے شاگرد عبدالوہاب متقی نے ایک ہندوستانی مدرسہ قائم کیا یہ مدرسہ حجاز اور ہندوستان میں اس تعلیم و تربیت کے سلسلے کی پہلی کڑی تھی۔" (ص ۱۶۸)

یہ بیان درست نہیں ہے۔ ہندوستان میں درسِ حدیث کا آغاز تیرہویں صدی عیسوی سے ہو چکا تھا۔ ہندوستان میں اہلِ حدیث کی نمائندہ شخصیات میں انھوں نے نواب صدّیق حسن خاں کا قدرے تفصیل سے ذکر

کیا ہے، حالانکہ زیادہ موثر شخصیت مولانا نذیر حسین محدّث دہلوی کی تھی۔ نواب صاحب کا اثر مخصوص علاقے اور محدود طبقے میں رہا۔

اہل حدیث کے جواب میں ایک طبقہ اہل قرآن کا بھی پیدا ہو گیا تھا۔ جس کے ترجمان عبداللہ چکڑالوی تھے۔ اُن کا کہنا تھا کہ "رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم پر صرف ایک نوع کی وحی نازل ہوتی تھی اور وہ قرآن تھا... قرآن مسلمانوں کے لئے تمام بنیادی احکام پر مشتمل ہے اور اس کے یہ معنی ہیں کہ وہ دیگر معاملات میں آزادانہ فیصلہ کر سکتے ہیں"۔ مگر اہل قرآن کی یہ تحریک زیادہ زور نہ پکڑ سکی۔

مختلف مذہبی اور نیم سیاسی رجحانوں کے جائزے سے گزر کر پروفیسر عزیز احمد کا یہ مطالعہ برّصغیر کے مسلمانوں کی سیاسی فکر کے دروازے تک آگیا ہے اور انھوں نے چھٹے باب میں تحریک خلافت اور پین اسلام ازم ـ PAN ISL-AMISM ـ کا جائزہ لیا ہے۔ اس کا پہلا دور ۱۸۷۰ء سے ۱۹۱۰ء تک چالیس سال کو محیط ہے۔ اس زمانے میں ہندی مسلمانوں نے خلافت عثمانیہ کے مسائل میں جو دلچسپی لی اس کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ ۱۸۷۷ء کی روسی ترکی جنگ کی خبروں سے اردو اخبار بھرے ہوتے تھے۔ ہندی مسلمانوں نے چندہ جمع کر کے ترکی کو خاصی رقم بھی بھیجی تھی۔ مسلمانوں میں ترکی ٹوپی کا اسی زمانے سے رواج ہوا جو کم و بیش ۱۹۵۰ء تک جاری رہا۔ اب تو یہ ٹوپی حیدرآباد میں بھی نظر نہیں آتی یہی وہ زمانہ ہے جب جمال الدین افغانی ہندوستان آئے اور حیدرآباد میں مقیم رہے۔ انھوں نے فارسی میں بعض مضامین بھی حیدرآباد کے رسالوں میں چھپوائے جن میں سے ایک سرسیّد احمد خان کے عقائد کی تردید میں تھا۔ افغانی بڑا دردمند دل رکھتے تھے، استعمار کے سخت دشمن تھے، مشرق کو مغربی عفریت کے پنجوں سے چھڑانے کے لئے ہر تدبیر کو جائز سمجھتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ سب مسلم ممالک متّحد ہو جائیں، انھوں نے عالم اسلام کا وسیع پیمانے پر دورہ بھی کیا، جہاں بھی رہے دانشور طبقے پر اپنے افکار کا اثر بھی چھوڑا۔ مصر کی تحریک تجدّد میں تو ان کے شاگرد محمد عبدہ وغیرہ نمایاں ہیں، ہندوستان میں اُن کے خیالات کا اثر نہ نشین رہا۔ شبلی اُن کے شاگرد محمد عبدہ سے ملے تھے اور کسی حد تک پان اسلام ازم کے حامی ہو گئے تھے۔ مولانا آزاد کا "الہلال" غالباً اسی لئے تھا کہ پان اسلام ازم کی تائید و تبلیغ کرے۔ علاّمہ اقبال کی شاعری پر بھی افغانی کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔

ہندوستانی مسلمانوں کی سیاسی زندگی کا دوسرا دور ۱۹۱۱ء سے ۱۹۲۴ء کا عرصہ ہے۔ ۱۹۱۱ء میں تقسیم بنگال منسوخ ہوئی تو مسلمانوں کو پھر احساس ہوا کہ تاجِ برطانیہ کی وفاداری سے انھیں کچھ ملنے والا نہیں ہے۔ مسلم لیگ نے بھی اپنی پالیسیوں پر نظر ثانی اور تحریک آزادی میں شرکت کے لئے ۱۹۱۷ء، ۱۹۱۸ء، ۱۹۱۹ء، نقشتہ مرانگ لد

لکھ دیا جو "میثاق لکھنؤ" کہلاتا ہے۔

اس عہد کی سیاست میں ڈاکٹر مختار احمد انصاری، محمد علی جوہر، ابوالکلام آزاد وغیرہ کا رُخ زیادہ تر خلافتِ عثمانیہ کی طرف رہا۔ علمائے دیوبند میں شیخ الہند مولانا محمود حسنؒ نے سرحدی قبائل کے تعاون سے برطانوی سامراج کو شکست دینے کا منصوبہ بنایا۔ خود انھوں نے حجاز پہنچ کر ترک عمائدین سے رابطہ قائم کیا۔ شریف حسین نے مکی علماء سے ایک فتویٰ اپنے حق میں لکھوایا تھا جس کی رو سے وہ خلافت کا حقدار اور عثمانی خلیفہ عبدالحمید نااہل قرار پاتے تھے۔ شیخ الہندؒ نے اس فتوے پر دستخط کرنے سے یہ کہہ کر انکار کر دیا کہ "قرآن میں کہیں نہیں آیا ہے کہ خلافت کسی خاص قبیلے یا قوم کی اجارہ داری ہے۔" (ص ۱۹۳)

شریف حسین نے مولانا محمود حسن اور مولانا حسین احمد کو برطانیہ کے حوالے کر دیا اور یہ دونوں ۱۹۱۷ء سے ۱۹۲۰ء تک جزیرۂ مالٹا میں قید رکھے گئے۔

علمائے دیوبند نے دوسرے علماء کے اشتراک سے ۱۹۱۹ء میں جمعیۃ علمائے ہند کی بنیاد ڈالی اور تحریکِ آزادی میں انڈین نیشنل کانگریس کا ساتھ دیا۔ لیکن جیسا کہ ہم نے ابتداء میں عرض کیا یہ اشتراکِ عمل غیر مشروط اور فی سبیل اللہ تھا حالانکہ سیاسی معاہدوں میں اپنے مفادات کا تحفّظ کیا جاتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ اگر کچھ شرائط کے ساتھ یہ تعاون ہوتا تو برادرانِ وطن ان معاہدوں کا پاس کرتے، لیکن اس کا یہ نتیجہ نہ ہوتا کہ آج جنگِ آزادی کی سرکاری اور غیر سرکاری تاریخوں سے مسلمانوں کا نام بالکل غائب کر دیا گیا ہے۔

۱۹۲۰ء میں ایک تحریکِ ہجرت بھی شروع ہوئی۔ ہندوستان کو دارالحرب قرار دیا گیا اور مسلمانوں کو ہجرت کی ترغیب کے لئے فتویٰ شائع کیا گیا جس کے ایک مؤیّد مولانا ابوالکلام آزاد بھی تھے۔ اس وقت کیا حالات تھے اس کا اب ہم تجزیہ تو نہیں کر سکتے صرف اندازہ لگا سکتے ہیں مگر ہجرت کے فتوے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہمارے علماء دینی علوم میں کتنا ہی تبحّر رکھتے ہوں، سیاسی مسائل اور ان کے دوررس نتائج کی طرف دھیان نہیں دیتے۔ ہجرت کے لئے افغانستان کا انتخاب کیا گیا جو اقتصادی اعتبار سے ایک کمزور ملک تھا۔ اٹھارہ ہزار انسان اُدھر ہجرت کر کے گئے، افغانستان انھیں قبول نہیں کر سکا۔ واپسی میں اس قافلے کے سینکڑوں افراد "بیابان مرگ" ہو گئے۔

اسی زمانے میں یہ تجویز بھی سامنے آئی کہ مسلمانوں کا ایک متفق علیہ امام ہونا چاہیے۔ سب کی نگاہیں مولانا محمود حسن دیوبندی کی طرف اٹھتی تھیں مگر اُن کا آخری زمانہ تھا صحت جواب دے چکی تھی وہ "امام الہند" نہ ہو سکے۔ مولانا آزاد کی امامت پر شاید اتفاقِ رائے نہ ہو سکا اور وہ صرف خطاب کی حد تک "امام الہند" رہے۔

تحریکِ خلافت میں بھی ہندوستانی مسلمانوں نے ضرورت سے زیادہ جوش و خروش دکھایا مگر خود ترکی عوام

نے خلافت کو مسترد کر دیا۔ اِس مسئلے میں علامہ اقبال بھی ضیا گوکلپ کی رائے سے متفق تھے کہ عالمی خلافت کا نصب العین عصرِ حاضر کے سیاسی نقشے میں چل نہیں سکتا۔ اقبال کا خیال تھا کہ خلافت اور پین اسلام ازم دونوں الگ مسئلے ہیں۔ پہلا مسئلہ ترکوں کی قومی اسمبلی نے ختم کر دیا، مگر دوسرا آج بھی اہم ہے۔ انھوں نے NEO - PANISLAMISM اور ISLAMIC LEAGUE OF NATIONS کا تصور دیا، جو سکڑ سمٹ کر برِصغیر میں "نظریۂ پاکستان" بن کر رہ گیا۔

ساتویں باب میں پروفیسر عزیز احمد نے اقبال کے سیاسی اور اجتماعی تصورات سے بحث کی ہے۔ مذہبی سطح پر اقبال کا اندازِ فکر یہ ہے کہ اصولِ دین کے ماسوا فروعی مسائل میں اسلامی فقہ کوئی منجمد قانون نہیں ہے۔ اجتہاد کا دروازہ کھلا رہنا چاہیئے اور اجماعِ امّت (صرف اجماعِ علماء نہیں) فقہ اسلامی کی تشکیل میں انقلابی رول ادا کر سکتا ہے۔

اقبال کو نظریۂ پاکستان کا موجد سمجھا گیا ہے۔ لیکن اس کی تعبیر و تشریح میں غلو بھی ہوا ہے۔ اقبال مغربی نظریۂ قومیت سے بدظن تھے اور جمہوریت کو دولت مندوں کا چونچلا اور غریبوں کے استحصال کا آلہ سمجھتے تھے وہ اشتراکیت کے اقتصادی فلسفے کو بھی "مریز و کجدار کی نمائش" کہتے ہیں اور اس کے مقابلے میں اسلام کے اقتصادی نظام کو مستحکم سمجھتے ہیں۔ مارکس کا فلسفہ صرف "شکموں کی مساوات" پر قائم ہے، وہ ایک ایسا معاشرہ بناتا ہے جو خدا سے غافل اور انسان سے بے وفا ہے۔ روس میں جو سیاسی انتشار پچھلے برس ہوا ہے اُس نے اقبال کے اندیشوں کو صحیح ثابت کر دیا۔

اسلام کی مثالی ریاست ابھی تک وجود میں نہیں آئی، اُس کا نصب العین، اصلاح فی الارض، ہے۔ یہ زمین کو اللہ کی ملک اور مخلوق کو اس کا خانوادہ سمجھنے والی فکر ہے جس میں ذرائع پیداوار پر کسی ایک طبقہ کا قبضہ نہیں ہو سکتا۔ اس کا فائدہ تمام انسانوں تک پہنچنا چاہیئے۔ مساکین و فقراء کے ساتھ سلوک صرف رحمدلی اور سخاوت نہیں ہے بلکہ فِیْٓ اَمْوَالِهِمْ حَقٌّ مَّعْلُوْمٌ لِّلسَّآئِلِ وَالْمَحْرُوْمِ (المعارج ۲۴) سائلوں، محروموں اور مستضعفین کا "حق" تسلیم کیا گیا ہے۔

اِقبال اِن خطوط پر نہیں سوچ رہے تھے کہ کسی مذہبی نفرت کی بنا پر برِصغیر کے مسلمانوں کو ہندوؤں سے الگ تھلگ ہو کر رہنا چاہیے۔ سیاسی لیڈروں کی قلابازیوں کا بیس برس تک مشاہدہ کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ آزادی ملنے کے بعد اس ملک میں کمزور طبقوں اور اقلیتوں کے حقوق پامال کیے جائیں گے۔

اس لیے انھوں نے اپنے خطبۂ الٰہ آباد میں یہ اشارہ کیا تھا کہ ہندوستان کے مغرب کے مسلم اکثریت کے علاقے (مرکزی وفاق میں شامل رہتے ہوئے) ایک ریاست بن جائیں۔ پاکستان کا لفظ ان کا گھڑا ہوا نہیں ہے۔ اس کو چودھری رحمت علی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ یہ لفظ ہی ہندو اکثریت کو بھڑکانے اور ضد کا دینے والا ہے۔ اگرچہ محمد علی جناح نے گاندھی کے سامنے بھی اس کی تشریح کی کہ پ سے پنجاب، الف سے افغانیہ، ک سے کشمیر، س سے سندھ اور ان سے بلوچستان مراد ہے، مگر اس میں ابہام تو ہے اور عام ہندو اس کا مطلب یہی سمجھتا ہے کہ برِّ صغیر کا باقی حصہ ناپاک ہے۔ اس کا نام اگر اسلامستان، اسلام لینڈ یا دارالاسلام جیسا کچھ ہوتا تو شاید ایسا PROVOCATIVE نہ ہوتا۔

پروفیسر عزیز احمد نے محمد علی جناح کے دو قومی نظریے کا مختصر تحلیلی جائزہ لیا ہے۔ اس کی تفصیلات وہی ہیں جو اس موضوع سے بحث کرنے میں سامنے آتی رہی ہیں۔ بلکہ بیشتر اسکالر اس پر متفق ہیں کہ مارچ ۱۹۴۶ء میں کیبنٹ مشن پلان نے کانگریس اور مسلم لیگ کو بڑی حد تک متحد کر دیا تھا مگر جواہر لال نہرو کے ایک بیان نے سارا نقشہ درہم برہم کر دیا۔ یہی بات مولانا آزاد نے بھی INDIA WINS FREEDOM میں لکھی ہے۔

نویں باب میں مولانا ابوالکلام آزاد کی مذہبی فکر زیرِ بحث آئی ہے۔ پروفیسر عزیز احمد نے لکھا ہے:

"مولانا آزاد نے اپنی تعلیم ۱۹۰۷ء اور ۱۹۰۹ء کے درمیان عرب ممالک مصر، شام، عراق اور حجاز میں مکمل کی۔" (ص ۱۴۵) قطعاً غلط ہے اور اس کی تردید خود آزاد بھی کر چکے ہیں۔ انھوں نے کسی باقاعدہ مدرسہ میں کوئی نصاب نہیں پڑھا۔ جو کچھ تعلیم تھی وہ گھر پر ہی ہوئی اور اس میں ذاتی مطالعے نے وسعت پیدا کر دی تھی۔ جمال الدین افغانی اور محمد عبدہ کے کن تلامذہ سے آزاد کی ملاقات ہوئی یہ وضاحت عزیز احمد نے نہیں کی۔ الہلال کا مقصد ابتدا میں پان اسلام ازم کی حمایت و اشاعت تھا پھر خلافت تحریک میں آزاد کا نمایاں حصہ رہا، اگرچہ مولانا محمد علی جوہر کی طرح وہ "عوامی" نہ بن سکے۔ انگریزی تحریر و تقریر پر قدرت نہ ہونا بھی اس میں ایک رکاوٹ بنا۔ تحریکِ خلافت کے خاتمے کے بعد وہ مکمل طور پر ہندوستانی قومیت کے مبلغ اور انڈین نیشنل کانگریس کے ہم نوا بن گئے۔ ملک کی تقسیم کو آخر وقت تک انھوں نے قبول نہیں کیا۔

مولانا آزاد کا المیہ یہ ہے کہ وہ ۱۹۳۹ء سے ۱۹۴۶ء تک سب سے اہم اور فیصلہ کن زمانے میں کانگریس کے صدر رہے اور ملکی سیاست میں اُن کا حصہ کسی بھی لیڈر سے کم نہیں تھا مگر تقسیمِ ہند کے بعد انھیں بھی طاقِ نسیاں پر بٹھا دیا گیا۔ اب ۱۹۴۲ء کی "ہندوستان چھوڑو" تحریک پر بھی ٹیلی وژن سے پروگرام دکھایا جاتا تو اس میں

مولانا آزاد نظر نہیں آتے۔ بعض کم ظرف افراد کی طرح قومیں بھی احسان فراموش ہوتی ہیں۔ اور مولانا آزاد کو کیا دیں ہم نے آزادی ملنے کے صرف ساڑھے چھ ماہ کے بعد خود گاندھی جی کو اُن کی خدمات کے صلے میں خلعتِ شہادت عطا فرمایا! ہمارا دیش مہان جو ٹھیرا!!

اسی نویں باب میں پروفیسر عزیز احمد نے مولانا آزاد کے تفسیری رجحانات سے بحث کی ہے۔ مولانا کے نظریۂ وحدتِ ادیان کو اکثر موضوعِ بحث بنایا جاتا ہے۔ مگر اسے صحیح PERS PECTIVE میں نہیں دیکھا گیا۔ وحدتِ ادیان کا یہ مفہوم نہیں ہے کہ ادیان کی کثرت اعتباری ہے، جو ہر ایک ہے، اغراض مختلف ہیں۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ سب مذاہب نیکی، اصلاحِ اخلاق اور جلائے قلب و روح کی بات کرتے ہیں۔ قرآن نے خیر اور نیکی کے لئے لفظ "معروف" اور برائی کے لئے لفظ "منکر" استعمال کیا ہے۔ اس میں خود ایک آفاقی تصور خیر و شر کا موجود ہے۔ معروف وہ ہے جو ظاہر میں بھی ہر ایک کو اچھا نظر آئے، منکر وہ ہے جسے ہر شخص دیکھ کر اس سے انکار کرے۔ مولانا آزاد نے اسی پہلو پر زور دیا ہے کہ سب مذاہب خیر کی طرف بلاتے ہیں اور شر سے روکتے ہیں۔ پروفیسر عزیز احمد کا خیال ہے کہ "جدید اسلامی ہندوستان میں مذہب کے تقابلی مطالعے کے لئے مولانا آزاد نے پہلا قدم اٹھایا"۔ اس بات کو بہت کچھ ترمیم و اختلاف کے بعد ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ داراشکوہ نے مجمع البحرین تو بہت پہلے لکھی تھی، شاید اس سے بھی پہلے "دبستانِ مذاہب" لکھی گئی۔ محمد حسین قتیل نے "ہفت تماشا" لکھی۔ حکیم محمد حسن نظامیؒ (متوفی ۱۷ نومبر ۱۹۰۵ء) صحائف سماوی پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان کی تفسیر "کوکبِ دری" اور "غایۃ البرہان" گہرے غور اور وسیع مطالعے کا نتیجہ ہیں۔ ذوالقرنین کے تاریخی وجود کی تحقیق کو مولانا آزاد کی دریافت سمجھا جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ حکیم محمد حسن مرحوم یہ نظریہ برسوں پہلے غایۃ البرہان[1] میں پیش کر چکے تھے۔ تجلیاتِ اسماء کا نظریہ بھی شیخ محب اللہ الٰہ آبادیؒ (متوفی ۹ رجب ۱۰۵۸ھ) کی تصانیف میں ملتا ہے۔ اور اس سے زیادہ تفصیلی بحث شاہ عضد الدین چشتی صابریؒ (متوفی ۲۷ رجب ۱۱۷۲ھ م ۲۵ مارچ ۱۷۵۹ء) نے اپنی تصنیف "مقاصد العارفین" میں کی ہے۔[2]

مولانا آزاد نے ان مباحث کو ایک جدید ذہن کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ اُن کی انشاپردازی

---

[1] غایۃ البرہان فی تاویل القرآن ۱۳۲۲ھ / ۱۹۰۴ء میں مطبع ریاضی امروہہ میں طبع ہوئی۔

[2] مقاصد العارفین ۱۹۸۴ء میں عربک اینڈ پرشین ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، راجستھان، ٹونک سے شائع ہو چکی ہے (تصحیح و مقدمہ از نثار احمد فاروقی)

اور خطابت نے سونے پر سہاگے کا کام کیا ہے۔

آزاد نے فقہی مسائل میں اجتہاد کا دروازہ کھولنے پر کبھی اصرار نہیں کیا۔ اس اعتبار سے وہ قدیم علماء کے مقلدین ہی میں شمار کئے جا سکتے ہیں۔

(۵)

دو قومی نظریہ زیر بحث ہو تو اُس کے ساتھ لازماً بات مخلوط قومیت اور متحدہ ہندوستان کی بھی ایک تبادل کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

مولانا آزاد کا سیاسی سفر پان اسلام ازم سے انڈین نیشنل ازم کی طرف ہوا۔ ۱۹۱۲ء کے بعد اُن کے سیاسی افکار میں ایسے مرحلے مسلسل آتے رہے ہیں جنھیں ایک دوسرے کا نقیض ہی کہا جائے گا۔ انھوں نے شیام سندر چکرورتی اور اروبندو گھوش کی دہشت پسند تحریک کا ساتھ بھی دیا، پھر وسیع تر پیمانے پر پان اسلامی تحریک کی حمایت بھی کی۔ اُن کی ابتدائی تحریروں پر جمال الدین افغانی کے اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ پھر اُنھوں نے "حزب اللہ" بھی بنائی اور دارالارشاد قائم کیا، مسلمانوں کو قرآن کی صراطِ مستقیم پر چلنے کا مشورہ دیا اور یہ کہا کہ "ایک مسلمان جو کسی عمل یا عقیدے کا حل کسی دوسری سیاسی جماعت یا مکتبِ فکر میں تلاش کرتا ہے وہ مسلمان نہیں رہے گا اور اُسے ایک "سیاسی مشرک" سے تعبیر کیا جائے گا کیونکہ وہ قرآن کے ہمہ گیر نظریے کے علاوہ کسی دوسرے نظریے میں حل تلاش کر رہا ہے۔" (ص ۲۷۰) اُن کا تفسیر لکھنے کا ارادہ بھی اسی "قرآنی صراطِ مستقیم" پر لانے کا ایک حصہ تھا، تفسیر ترجمان القرآن ناقص بھی اسی لئے رہ گئی کہ دارالارشاد کا منصوبہ نامکمل رہ گیا۔ الہلال کے زمانے تک مولانا اسی طرح سوچتے رہے کہ "اسلام کا مقام اتنا اعلیٰ ہے کہ اس کے ماننے والوں کو اپنی سیاسی حکمت عملیوں کی تشکیل میں ہندوؤں کا تتبع نہیں کرنا چاہیے۔" (ص ۲۷۰) چکرورتی کی دہشت گردی سے ہٹ کر اب وہ مسلمانوں کو "پُرامن اور قانونی ذرائع سے ایک آزاد جمہوری حکومت حاصل کرنے" کی تلقین کرتے ہیں۔

پان اسلام ازم نے اقبال کو نظریۂ پاکستان کی دہلیز تک پہنچایا اور انھوں نے خلافتِ عثمانیہ کے خلاف ترکی عوام کے فیصلے کو جمہوری فیصلہ سمجھ کر قبول کیا، مولانا آزاد نے تحریکِ خلافت کے زمانے میں ہندو مسلم اتحاد کا منظر دیکھ کر متحدہ ہندوستانی قومیت کو اپنی منزل قرار دیا۔ تحریکِ خلافت کا فائدہ نہ ترکی کے مسلمانوں کو ہوا نہ ہندوستانی مسلمانوں کو — اس سے پورا فائدہ گاندھی جی نے اور انڈین نیشنل کانگریس نے

اٹھایا۔ کانگریس میں شمولیت کا جواز مولانا آزاد نے "میثاقِ مدینہ" میں تلاش کیا جس میں مسلمانوں کے ساتھ یہود اور کفار کو "امتہ واحدۃ" کہا گیا تھا۔ اب مولانا آزاد نظریۂ پاکستان کے سخت مخالف تھے اور اُسے صیہونیت (ZIONISM) ہی کی ایک شکل قرار دیتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ متحدہ ہندوستان میں مسلمان زیادہ موثر رول ادا کر سکیں گے۔

تاریخ کی دشواری یہ ہے کہ جو کچھ ہو چکا ہے اُسے انہونا کرنا (UNDO) ممکن نہیں اور جو کچھ نہیں ہو سکا اُسے وجود میں لاکر دکھانا عملاً محال ہے۔ اِس لئے اب یہ بحث فضول ہے کہ اگر ملک تقسیم نہ ہوتا تو اس کا سیاسی اور سماجی نقشہ کیا ہوتا۔ اب صرف یہی راستہ سلامتی اور دانشمندی کا ہے کہ جو کچھ ہو چکا ہے اُسے ہم ایک حقیقت سمجھ کر قبول کریں۔

پروفیسر عزیز احمد نے ایک باب میں اسلامی سوشلزم سے بحث کی ہے اور اِس بارے میں مولانا عبید اللہ سندھی اور مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی کے افکار کا جائزہ لیا ہے

مولانا عبید اللہ سندھی سکھ مت چھوڑ کر اسلام لائے تھے، نہایت ذہین اور فعّال انسان تھے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی کی دینی و سیاسی فکر کے معتقد تھے۔ کانگریس سے برائے نام وابستہ رہے مگر کہتے تھے کہ کانگریس ہندو مذہب کا احیاء کر رہی ہے اور گاندھی کی لیڈری کو چمکا رہی ہے۔ انھوں نے آزاد ہندوستان کا اپنا خاکہ لسانی قومیت کی بنیاد پر بنایا تھا جس کی طرف کسی نے التفات نہیں کیا اور اُسے مجذوب کی بڑ سمجھا، مگر بعد کو صوبوں کی نئی حد بندی لسانی بنیادوں پر ہی کی گئی۔

مولانا سندھی کے خیالات میں ندرت بھی تھی غرابت بھی۔ وہ قدیم و جدید کا ایک عجیب امتزاج پیش کرتے ہیں۔ ہندو مت کے صحیفے وہ الہامی مانتے تھے۔ ولی اللّٰہی فلسفے کے مدّاح تھے۔ مغربی تہذیب کی مادی قدروں کو اسلام (یا مسلمانوں کے طرزِ حیات میں) جذب کر لینے کے قائل تھے وہ اسلامی سوشلزم پر اعتقاد رکھتے تھے اور جہاد کو اصلاحِ معاشرہ کے لئے ایک موثر قوت مانتے تھے۔ وہ کہتے تھے کہ اشتراکی سوشلزم ہر شخص کو اس کی اہلیت کے بقدر حصّہ دینا چاہتا ہے مگر اسلامی سوشلزم یہ ہے کہ ہر ایک کو اُس کی ضرورت کے بقدر ملے۔

اسی ضمن میں انھوں نے مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی کی کتاب "اسلام کا اقتصادی نظام" سامنے رکھ کر اُن کے تصوّرات سے بحث کی ہے اور اس نتیجے تک پہنچے ہیں کہ مولانا سیوہاروی کے پیش کردہ اصول اکثر ایک دوسرے کے نقیض ہوتے ہیں۔

پاکستان کے ابتدائی تعمیری دور میں خلیفہ عبدالحکیم کے افکار بھی سامنے آتے ہیں جنھیں نیم سرکاری
نظریہ ساز کہا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ خلیفہ عبدالحکیم عصر حاضر کے مفکرین میں سب سے زیادہ ذی علم اور
متوازن انسان تھے۔ انھوں نے اشتراکیت اور اسلام کا تقابلی مطالعہ اور تجزیہ گہری فلسفیانہ فکر کے ساتھ کیا ہے۔

پاکستان ہی میں سب سے زیادہ بلند آہنگ اور وسیع دائرہ نفوذ والی شخصیت مولانا ابوالاعلیٰ مودودی
کی ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے علماء اور طلبہ دونوں کو بہت متاثر کیا ہے۔ جماعت اسلامی کا حلقۂ اثر بہت وسیع
ہے۔ مگر مودودی فکر نے اسلام کو ایک میکانکی مذہب بنا دیا ہے۔ سیاست سے اُس کا ربط بہت گہرا اور قریبی
کر دیا ہے۔ اسلام کے روحانی پہلو کو وہ اہمیت نہیں دیتے اور تصوّف کے سخت مخالف ہیں۔ عالمی سطح پر اُن کا
رشتہ حسن البنّاء، سیّد قطب وغیرہ علماء اور اخوان المسلمین جیسی راسخ العقیدہ جماعتوں سے مل جاتا ہے۔

مولانا مودودی نے تحریک پاکستان میں عملی حصّہ نہیں لیا، مگر ۱۹۴۷ء کے بعد وہ لاہور میں جا کر بس
گئے اور پاکستان کو اپنا آئیڈیل "دارالاسلام" بنانے کے لئے عملی جہاد کرتے رہے۔ وہ مسلم لیگ اور جناح کے
پاکستان کو ایک غیر اسلامی حکومت سمجھتے تھے۔

اپنی مثالی اسلامی ریاست کا جو خاکہ انھوں نے پیش کیا اُس میں علاوہ اور بہت سی باتوں کے عورتوں
کے لئے پردہ لازمی، بنک کا سودی کاروبار بند، بیمہ کمپنیاں کالعدم ہوں گی، چور کے ہاتھ کاٹے جائیں گے۔
غیر مسلموں کو اپنے پرسنل لا پر عمل کرنے کی اجازت ہوگی، وہ اپنی قدیم عبادت گاہوں کی مرمّت کرا سکیں گے۔ نئے
مندر اور گرجے تعمیر نہیں ہوں گے۔ اُن سے جزیہ لیا جائے گا۔ غیر مسلم فوج میں بھرتی نہیں ہوں گے، انھیں کوئی کلیدی
عہدہ نہیں دیا جائے گا نہ وہ اسلامی مجلس شوریٰ (پارلیمنٹ) کے ممبر ہوں گے۔ اپنے بچوں کو وہ اپنے مذہب کی
تعلیم دینے میں آزاد ہوں گے۔ وغیرہ۔

مولانا مودودی اشتراکیت اور نجی سرمایہ کاری دونوں کے مخالف ہیں اور اسلام کے فلسفۂ اقتصادیات
کو سب سے بہتر مانتے ہیں۔ جماعت اسلامی کا لٹریچر ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں دستیاب ہے
اور اِن مسائل سے ذوق رکھنے والے اس سے ناواقف نہیں اس لئے مودودی فکر پر تفصیل سے تبصرہ کرنے کی
یہاں ضرورت نہیں۔ مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مولانا مودودی نے اسلامی فلسفۂ حیات کو اتنا IDEALIZE
کر دیا ہے کہ افلاطون کی مثالی "ریاست" کی طرح اِسے زمین پر تلاش کرنا دشوار ہو گیا ہے۔

پروفیسر عزیز احمد نے ایک باب غلام احمد پرویز کے آزاد رجحانات کے لئے وقف کیا ہے۔ پرویز ایک

زمانے سے لکھ رہے ہیں، اسلامیات کے سنجیدہ علماء نے اُن کا نوٹس نہیں لیا مگر ایک ایسے حلقے میں وہ مقبول و متعارف رہے جو اسلام کی فلسفیانہ بنیاد اور شریعت سے براہِ راست واقف نہیں اور عہدِ حاضر کی مادی ترقیوں سے مرعوب ہو کر اُس میں تخریب کی قیمت پر بھی تجدید کا قائل ہے۔ پرویز کے ذہن پر مغرب اور مادیت کا غلبہ ہے اور انھوں نے بعض اسلامی اصطلاحوں کی عجیب و غریب تشریح کی ہے۔ اُن کے خیالات کی روشنی میں اگر عملی تجدید کیا جائے تو کوئی نیا مذہب اسلام کی جگہ اُبھر کر آسکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ مسلمانوں کو عصرِ حاضر میں زندہ رہنا ہے تو اپنے فقہی مذہب کو چھوڑ دیں۔ انھوں نے اشتراکیت پر بھی تنقید کی ہے۔ تصوّف کے وہ سخت مخالف ہیں اور اُسے وحی کے متضاد بتاتے ہیں۔

> پروفیسر عزیز احمد نے لکھا ہے کہ "پرویز کے مذہبی خیالات کے باعث پاکستان کے ایک ہزار علماء نے ان کے مرتد ہونے کے فتوے پر دستخط کئے لیکن راسخ العقیدہ علماء کی یہ مذمت اتنی اہم نہیں ہے جتنی یہ حقیقت اہم ہے کہ خود جدید پسندی ان کی حد سے بڑھی ہوئی توضیح سے مجروح ہوئی ہے۔" (ص ۲۳۱-۲۳۲)

تقسیمِ ملک کے بعد ہندوستانی مسلمان تو ایک ایسے دور سے گزرے ہیں کہ مذہبی اختلافات ختم تو نہیں ہوئے ہیں مگر اندر کی طرف سرایت کر گئے ہیں، اب کفر کے فتوے کم دئے جاتے ہیں اور مسلک کا اختلاف مناظروں کی بجائے تقریروں میں نظر آتا ہے وہ بھی اُن مواقع پر جہاں فریقین کے سیاسی اور اقتصادی مفادات مجروح ہوتے دکھائی دیتے ہیں، مگر پاکستان میں ایک میدان مل گیا ہے جہاں راسخ العقیدہ (ORTHODOX) اور تجدّد پسند (LIBERALS) پہلے دن سے کھینچا تانی میں لگے ہوئے ہیں۔ قدامت پسند طبقے کی بے لچک پالیسی نے عام آدمی کو مذہب سے ہی بدظن کر دیا ہے چنانچہ تازہ الکشن (۱۹۹۳ء) میں راسخ العقیدہ گروپ اکثریت حاصل نہیں کر سکا۔ پاکستان اسلام کے نام پر بنایا گیا تھا مگر وہاں اسلام کا شور و غوغا کرنے والے تو نظر آئیں گے مگر "اسلامی ریاست" کا کوئی نشان نہیں ملے گا۔ جدید و قدیم کی رسّا کشی برابر جاری ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ کس گروہ کو غالب اکثریت اور کلّی اقتدار حاصل ہو سکے گا۔

پاکستان میں اس وقت تک جدید و قدیم کے درمیان کشاکش اور گومگو کی جو کیفیت ہے اس کے لئے پروفیسر عزیز احمد نے پورا ایک باب وقف کیا ہے اور اس پر مفصل بحث کی ہے۔

ہندوستان میں اسلامی رجحانات پر کتاب کا پندرھواں باب ہے اس میں ابوالکلام آزاد، مولانا عبید اللہ سندھی، مولانا حسین احمد مدنی، سعید احمد اکبر آبادی، آصف علی اصغر فیضی وغیرہ کے خیالات کی روشنی میں ہندی اسلامی فکر کا سرسری تجزیہ کیا ہے۔ یہاں مذہب کے ساتھ مسلم ثقافت بھی بحرانی دور سے گزر رہی ہے۔ ایک طرف اردو

کو ختم کر دیا گیا، دوسری طرف طب یونانی مفلوج ہوگئی، مسلم یونیورسٹی کا اقلیتی کردار آدھا پونا بحال کیا گیا، اوقاف کے تحفظ کے لئے مناسب قانونی اقدامات نہیں کئے گئے، تعلیم کے میدان میں مسلمان کئی صدی پیچھے ہوگئے۔ ملازمتوں میں کا تناسب ایک دو فیصد سے بھی کم رہ گیا، بڑی اور اوسط درجے کی صنعتوں میں مسلمانوں کا حصہ برائے نام رہ گیا، آئے دن مسلم پرسنل لا میں ترمیم و تنسیخ کی بات کی جاتی ہے اور اس کا مقصد نیک نیتی سے اصلاح کرنا نہیں بلکہ فقہ اسلامی کی گرفت کو ختم کرنا ہے تاکہ ہندوستانی مسلمان اس "قومی دھارے" میں بہہ سکیں جو احیاء پسند ہندوؤں کے ذہنوں سے نکل رہا ہے۔ مخالف قوتوں کے عزائم کو دیکھتے ہوئے اصلاح و تجدید کے لئے مسلمانوں کے حلقے سے باہر کی ہر آواز کو شک و شبہ کے ساتھ سنا جاتا ہے۔

اس برصغیر میں جدید و قدیم کی کشمکش کا یہ ایک خاکہ ہے جو پروفیسر عزیز احمد نے اپنی زیر تبصرہ کتاب میں پیش کیا ہے۔ اس کا ترجمہ ڈاکٹر جمیل جالبی کا کیا ہوا ہے۔ ترجمہ کی زبان علمی ہے، مگر بعض مقامات پر یہ دشوار اور گنجلک محسوس ہوتا ہے۔ اصطلاحوں کا ترجمہ کرنے میں بھی کہیں کہیں سہو قلم ہوا ہے۔ صرف بطور نمونہ چند مثالیں لکھتا ہوں:

ابو طالب لندنی کی کتاب کا نام مآثر طالبی لکھا ہے (ص ۲۶) صحیح "مسیر طالبی فی بلاد افرنجی" ہے۔ اسی طرح مصری عالم کا نام التحتوی (ص ۲۶) نہیں، الطحطاوی ہے۔ عیسائی مشنری کا نام پفنڈر (ص ۴۸) نہیں، فنڈر ہے۔ (P) غیر ملفوظ ہے۔ یہ خلیفہ عبدالحمید دوم کے زمانے میں نہیں بلکہ خلیفہ عبدالعزیز کے عہد (۱۸۷۶ء۔ ۱۸۶۱ء) میں استانبول گیا تھا۔ یہ سہو مصنف سے ہوا ہے۔ پروفیسر عزیز احمد نے لکھا ہے کہ فنڈر نے قسطنطنیہ میں اقامت اختیار کر لی تھی (۳۹) یہ صحیح نہیں ہے۔ وہ مناظرے میں دو دن آیا اور تیسرے دن قسطنطنیہ سے فرار ہوگیا تھا۔ اقامت کبھی اختیار نہیں کی۔ بخت خان میرٹھ سے (ص ۵۰) نہیں بریلی سے آیا تھا۔ مولانا محمد قاسم نانوتوی وغیرہ نے تھانہ بھون میں نہیں، قصبہ شاملی ضلع مظفر نگر میں انگریز حکام کو نکال کر قبضہ کیا تھا۔ حاجی امداد اللہ مہاجر مکی کے بارے میں لکھا ہے کہ "وقتی طور پر حجاز منتقل ہوگئے" (ص ۵۰) یہ صحیح نہیں، وہ حجاز کو ہجرت کر کے گئے تو پھر کبھی ہندوستان واپس تشریف نہیں لائے اور وہیں ۱۸۹۹ء میں ان کا انتقال ہوا۔ فضل حق خیر آبادی کی کتاب "الثورۃ الہندیہ" ہے، الصورہ نہیں۔ اور یہ یادداشتیں نہیں ہیں، منظوم طویل قصیدہ ہے، اردو ترجمہ اور مقدمہ کے ساتھ شائع ہو چکا ہے۔

CLASSICAL SCHOLASTICS کا ترجمہ "کلاسیکی منہاجیات مباحثہ" بہت دور از کار ہے۔ اس کے لئے علم الکلام کی اصطلاح موجود ہے۔ (ص ۷۱)

"روایاتی مروزات" (ص ۷۲) شاید TRADITIONAL PHENIMENA کا ترجمہ ہے۔ اس کے

ہ "روایتی مظاہر" آسان تر ترجمہ ہو سکتا تھا۔ "جو عظیم کلاسیکی مجموعہ ہائے احادیث" (ص ۸۰) سے زیادہ عام فہم جمہ "صحاح ستہ" رائج ہے۔ "حضرت عیسیٰ کی مجرّدی" (ص ۸۴) سے اچھا "حضرت عیسیٰ کا تجرّد" ہو سکتا تھا۔

تصفیات العقائد (ص ۹۱) صحیح: تصفیۃ العقائد۔ تشبعین الکلام (ص ۹۲) صحیح: تبیین الکلام۔

زالۃ غائبین (ص ۹۲) صحیح: اِزالۃ الغَین۔ رفاع الرفیع التحتوی (ص ۹۶) صحیح: رفاعۃ الرافع الطہطاوی۔

قرآن شریف کی آیت کا حوالہ ۴ : ۳۸ (۱۱۳) نہیں، ۴ : ۳۴ (سورۃ النساء) ہونا چاہیئے۔

محطوی (ص ۱۱۴) صحیح: محتوی ۔ اقوام المسالک (ص ۱۱۸) صحیح: اقوم المسالک۔

اسطرقاق (ص ۱۱۹) صحیح: استرقاق (غلام بنانا)

شبلی کی وفات ۱۹۱۶ء لکھی ہے (ص ۱۲۱) صحیح: ۱۹۱۴ء۔ معارف العلوم الاسلامیہ (۱۳۲) صحیح: دائرۃ المعارف الاسلامیہ۔ اکثر مواقع پر مکتبِ فکر کی جگہ "مکتبۂ فکر" لکھا گیا ہے۔ یہ بھی سہو قلم ہے۔

ابدی سعی (ص ۱۴۷) سے اچھا "سعی مسلسل" ہے۔ غیض (ص ۱۵۰) صحیح: غیظ۔

مصنف نے خیر آباد کے تربیتی و تعلیمی مدرسے کا ذکر کیا ہے (ص ۱۵۷) فی الواقع خیر آباد میں کوئی ایسا بڑا مدرسہ نہیں تھا۔ مولانا فضل امام، مولانا فضل حق وغیرہ کے مکتبِ فکر کو "خیر آباد اسکول" سے تعبیر کیا جاتا ہے جس میں معقولات پر زیادہ زور تھا۔

مولانا رشید احمد گنگوہی، حاجی امداد اللہ مہاجر مکیؒ کے "شاگرد" نہیں، مرید تھے (ص ۱۵۸)

"ندوہ کے رسالے معارف میں" (ص ۱۶۷) "معارف" دارالمصنفین کا ماہنامہ ہے، ندوہ کا نہیں۔

"شیعوں کا خروج جو حدیث کی رو سے مشرک تھے" (ص ۱۷۳) شیعوں کو مشرک کسی طبقۂ علماء نے نہیں کہا۔ "جوابی مباحثی مضامین لکھے" (ص ۱۷۶) صحیح: مناظرانہ۔ ص ۱۸۰ کے حواشی ۲۷، ۳۲، ۳۷ میں کتابوں کے نام مشتبہ ہیں۔ "PANISLAMISM" کا ترجمہ "بین اسلامیت" مفہوم کا احاطہ نہیں کرتا۔

سید حسین بلگرامی (ص ۱۸۷) حیدر آباد میں کبھی وزیر اعظم نہیں رہے۔ غالباً سکریٹری تھے جسے مدار المہام کہا جاتا تھا۔

ضیا گلپ (ص ۲۰۰) صحیح: ضیا گوکلپ ۔ افشار اور مہدوی (ص ۲۰۳) صحیح: مہدی افشار (ایک ہی نام ہے)

"تحقیقۃ المحمدیہ" (ص ۲۱۰) صحیح: حقیقتِ محمدیہ ۔ مُدّرک (۲۱۳) صحیح بلا تشدید

"مسلم قوم بسبب قوّت خیر الامم ہے نہ کہ فی الحقیقت" (ص ۲۲۹) زیادہ اچھا ترجمہ یوں ہوگا: "مسلم قوم بالقوہ خیر الامم ہے بالفعل نہیں۔"

یہ چند مثالیں اس لئے لکھ دی گئیں کہ محترم ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب اِن پر غور فرما سکیں اور متفق ہوں تو دوسرے ایڈیشن میں ترمیم کرلی جائے۔ اِسی نہج پر پورے ترجمے کی نظرثانی کی ضرورت ہے۔ مگر ہمارا مقصد ترجمے کے محاسن و معائب کا جائزہ لینا نہیں تھا۔ بدقسمتی سے میں اصل انگریزی کتاب کو سامنے رکھ کر اسے دیکھ بھی نہیں سکا۔

کتاب اپنے موضوع اور مباحث کے لحاظ سے یقیناً بہت اہم ہے اور بحث و فکر کا مطالبہ کرتی ہے۔ غور و فکر اِن خطوط پر کیا جاسکتا ہے:

(۱) اجتہاد کا مفہوم کیا ہے؟ اِس کا حق کس کو ہے؟ کیا اِس کا دروازہ بند رکھنا امّتِ مسلمہ کے مفاد میں ہے یا اِسے کھولنا چاہئے؟

(۲) کیا فقہی مسائل میں کبھی اجماع ہوا ہے؟ اِس سے اجماعِ علماء مراد لیا جائے یا اجماعِ امّت؟ — کیا یہ ممکن ہے کہ فقہی مسائل پر نظرثانی اور تجدید کے لئے مختلف مکاتبِ فکر کے علماء کی ایک کونسل بن سکے اور اُس کے فیصلے امّت کے طبقات کو منظور ہوں؟

(۳) کیا مدارس کے نصاب میں اصلاح ضروری ہے؟ اس کی نوعیت کیا ہو؟ — سرکاری اور نیم سرکاری تعلیم گاہوں میں تو دینی تعلیم کا خاطر خواہ انتظام نہیں ہوسکتا، مسلمانوں کے پرائیویٹ مدارس میں بنیادی دینی تعلیم اور عصری پیشہ ورانہ (JOB - ORIENTED) تعلیم کو کس طرح مخلوط کیا جاسکتا ہے؟

(۴) جدید اور قدیم فکر کے یہ دھارے اِسی طرح متوازی خطوط پر بہتے رہیں گے یا انھیں ملانے کی کوئی تدبیر ہوسکتی ہے؟

(۵) کیا ہمارے علماء (مذہبی رہنماؤں) کو دَورِ حاضر کی پیچیدہ اور پُرراز ملکی سیاست میں دخل دینا چاہئے یا وہ صرف اپنی سرگرمیوں کو مذہب کے دائرے میں محصور رکھیں؟

(۶) دنیا کے دوسرے ممالک (جہاں مسلمان آبادی ہے) کے مقابلے میں ہندوستانی مسلمانوں کی سیاسی، اقتصادی، مذہبی اور معاشرتی، تعلیمی اور ثقافتی پوزیشن بالکل مختلف ہے۔ اِن حالات میں ہندی مسلمانوں کو اپنا لائحہ عمل کن خطوط پر بنانا چاہئے؟

مسائل کیا ہیں، اِن کا صرف تذکرہ کرتے رہنا کافی نہیں، نہ ماتم ان کا علاج ہے۔ اصل کام یہ ہے کہ ذہین افراد اِن مسائل کے حل پر انفرادی اور اجتماعی طور سے غور کریں۔

محمد حسن عسکری

تاریخی شعور

ادبی جمود کے اسباب سیاسی بھی ہو سکتے ہیں، معاشی بھی۔ مگر منجملہ اور باتوں کے ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اہلِ فکر سے جو مطالبات زمانہ کر رہا ہے، وہ ان کے لیے بڑے غیر متوقع ہیں، چنانچہ وہ شش و پنج میں پڑ گئے ہیں۔ ہر طرف سے یہ آواز آ رہی ہے کہ ایک نئی قسم کا دستور بنے،[1] ایک نیا معاشی نظام بنے، ایک نیا ادب پیدا ہو۔ مگر "نئے" کی تعریف واضح اور معین الفاظ میں کوئی نہیں کرتا۔ غالباً ایسی تعریف ممکن بھی نہیں، مگر اندیشہ ناک بات یہ ہے کہ ذہنی سطح پر کوئی ایسی کوشش نہیں ہو رہی جس سے اور کچھ نہ سہی، ایک چلتی ہوئی سی تعریف ہی مہیا ہو جائے۔ اس "نئے نئے" کی رٹ نے بات کو اور مبہم بنا دیا ہے۔ ہماری موجودہ سیاسی حیثیت نئی سہی مگر ہم یہ بات بھولے ہی جا رہے ہیں کہ ہم "نئے" سے زیادہ پرانے ہیں۔ محض اتنی سی بات کا شدید اور ہمہ گیر احساس نہ رکھنے کے باعث یا اس سے غفلت برتنے کے باعث ہماری ذہنی دشواریاں خواہ مخواہ بڑھ گئی ہیں۔

مگر جو لوگ ہمارا "پرانا پن" یاد دلاتے رہتے ہیں، وہ اور بھی قیامت ہیں۔ وہ کہتے ہیں ہمیں "اصلی اسلام" کو از سرِ نو زندہ کرنا چاہیے۔ ان کے نزدیک خلافتِ راشدہ کے بعد سے لے کر آج تک کی تاریخ ایک مسلسل بے راہ روی کی داستان ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ قرونِ اولیٰ کے صحابیوں کے بعد اب ہم نے اسلام کو ٹھیک ٹھیک سمجھا ہے، چنانچہ پاکستان میں ہر کام ہماری تفسیر و تشریح کے مطابق ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخ باطل ہو گئی اور اس عرصے میں مسلمانوں نے انسانیت کے کلچر میں جو گراں قدر اضافے کیے ہیں، وہ بھی سوختنی قرار پائے۔ اس رجحان کو ایک اور سمت سے بھی مدد ملتی ہے۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ اسلام چونکہ بنیادی طور سے جمہوری مذہب ہے اس لیے بادشاہت کا قیام ارتداد کے برابر ہے اور مسلمان بادشاہوں کے زیرِ اثر جو کچھ ہوا ہے، وہ اسلام کی تاریخ سے خارج ہے اور جمہوریت پاکستان کے

---

[1] یہ مضمون اس وقت کی پاکستانی صورتِ حال کو پیشِ نظر رکھ کر لکھا گیا تھا لیکن اس میں ایسی باتیں

کلچری ترکے میں شامل نہیں ہے۔ اس استدلال کی لپیٹ میں الحمرا اور تاج محل سے لے کے الف لیلہ اور میر و غالب کی شاعری تک سب چیزیں آجاتی ہیں۔ عرب بادشاہوں نے جو کچھ کیا وہ تو پھر بھی تھوڑا بہت انگیز کرنے کے قابل ہے کیونکہ وہ بادشاہ عرب تھے مگر ہندوستان کے مسلمان بادشاہوں کے عہد میں جو تخلیقی کارنامے ہوئے ہیں وہ تو بالکل ہی خارج از بحث ہیں کیوں کہ یہ بادشاہ ہندوستانی تھے۔ امیر خسرو جیسے عالم اور صوفی کی تخلیقی کوششیں بھی اسی ذیل میں آجاتی ہیں کیوں کہ اسلام کو نہ تو امیر خسرو سمجھتے تھے اور نہ حضرت نظام الدین اولیا، اصلی اسلام تو اب جا کے دو چار آدمیوں کی سمجھ میں آیا ہے۔!

یہ نظریہ صرف "اسلامی" جماعتوں ہی کا نہیں، ہماری حکومت کے بعض اہم شعبے تک اسی چکر میں پھنسے ہوئے ہیں۔ مثلاً ریڈیو پاکستان ایک پاکستانی موسیقی پیدا کرنا چاہتا ہے۔ چنانچہ خیال ہے کہ کچھ لوگوں کو عراق بھیج کے موسیقی "منگوائی" جائے۔ ہندوستانی موسیقی پر مسلمانوں نے جو کچھ محنت پچھلے چھ سو سال میں کی ہے، وہ گئی بٹے کھاتے میں! تاریخی احساس نہ ہونے کے طفیل آج ہمارا ریڈیو اس پر آمادہ ہے کہ ہمارا کیا دھرا خاک میں مل جائے اور ہم پھر ایک سے گنتی شروع کریں۔ مسلمانوں کی تاریخ سے ایسی ہی بے رخی برتی گئی تو نہ جانے اور کیا کیا گل کھلیں گے۔

اسی ایک واقعہ پر غور کیجیے تو کتنی باتیں سمجھ میں آتی ہیں۔ اس وقت ہمارے سامنے دو تاریخی لمحے ہیں۔ ایک تو امیر خسرو کا زمانہ دوسرے اپنا زمانہ، خسرو کے زمانے میں قوم کا اہل فکر طبقہ زندہ تھا۔ اس کی تخلیقی اہلیت بیدار تھی، اسے اپنے اقدار کا علم تھا اور ان پر کامل یقین تھا۔ ان کے لیے سب سے پہلی چیز تخلیق تھی وہ لوگ مذہب کو کچا گھڑا نہیں سمجھتے تھے کہ ذرا سی ٹھیس میں پھوٹ جائے۔ امیر خسرو ترک تھے مگر وہ ہندوؤں کی موسیقی سے نہیں ڈرے۔ انھوں نے ہندوؤں کی موسیقی پر ایسا قبضہ جمایا کہ ہندوؤں کے ہاتھ سے ہی نکال لے گئے۔ اور آخر وہ دن آیا کہ مسلمان استاد ٹھہرے اور ہندو شاگرد اور مسلمان، ہندوؤں کو طعنہ دینے لگے کہ یہ تو ہمارا فن ہے تم کیا جانو، یہ تو تھا اس زمانے کا حال جب قوم کی تخلیقی صلاحیتیں پورے زور پر تھیں۔

اس کے مقابلے میں ہمارا زمانہ ہے جب اہل فکر طبقے پر بے دلی طاری ہے، اپنی اقدار پر پورا ایمان نہیں، اپنی قوم سے واقفیت نہیں، قوم کی محبت نہیں مگر قوم سے علیحدہ رہ کر بھی زندگی بسر نہیں کر سکتے اس لیے کوئی بات منہ سے نکالتے ڈرتے ہیں کہ قوم ناراض نہ ہو جائے۔ یہ سن رکھا ہے کہ اسلام پر قوم کا اعتقاد ہے اس لیے اسلام کا نام لے لے کر قوم کو خوش کرنا چاہتے ہیں۔ جب تخلیقی کام کرنے والوں کا یہ رنگ ہو تو ظاہر ہے کہ موسیقی بھی عراق سے منگانی پڑے گی، بلکہ

آئیں گے غسال کابل سے، کفن جاپان سے

جس قوم نے الحمرا اور تاج محل جیسی عمارتیں، الف لیلیٰ اور طلسم ہوشربا جیسی داستانیں، حافظ اور میر کی سی شاعری اور امیر خسرو جیسے موسیقار پیدا کیے ہوں، وہ آخر تخلیق سے کیوں ڈرے؟ قوم تو شاید نہیں ڈرتی، البتہ ایسے لوگ ضرور ڈرتے ہیں جن کے اندر زندگی گھٹ کے "جوے کم آب" رہ گئی ہے اگر واقعی قوم بھی ڈرتی ہے تو اسے بھی مسلمانوں کی تاریخ سنانے کی ضرورت ہے یہ جو لوگ کہتے ہیں کہ خلافت راشدہ کے ساتھ ساتھ "اصلی اسلام" بھی ختم ہو گیا تو اس طرح یہ لوگ اسلام کو ایک چھوٹی سی چیز بنا دیتے ہیں۔ اگر اسلام کوئی ادبی تحریک ہوتا تو خیر، یہ بات سمجھ میں آنے والی تھی۔ بیس تیس سال کی عمر بھی ایسی تحریکوں کے لیے عمر نوح ہے مگر ایک ایسا خیال جو زندگی کا عالمگیر نظام بن کر سامنے آئے اور اس پر عمل ہو بس چھتیس سال، تو وہ خیال ہی کیا ہوا! اگر خلافت راشدہ کے بعد مسلمانوں میں بے راہ روی آگئی تو یہ تعجب کی بات نہیں تعجب کی بات تو یہ ہے کہ ہزار خرابیوں کے باوجود مسلمان آج تک زندہ رہے، اور بڑے ٹھاٹ سے جینے کی لگن اب بھی سینے میں رکھتے ہیں۔ تعجب کی بات تو یہ ہے کہ بے راہ روی کے باوجود مسلمانوں نے لاکھوں کو تخلیق کی راہ پر ڈالا۔ اس سے بھی زیادہ تعجب کی بات یہ ہے کہ مطلق العنان بادشاہی کے باوجود اسلام کی بنیادی جمہوریت کو جہاں بھی موقع ملا چمک اٹھی۔ جو لوگ اسلام کو مسلمانوں کی تاریخ سے الگ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ اسلام کے دشمن ہیں۔ اسلام نے خیال اور عمل کو ایک کر دیا تھا۔ یہ لوگ اسلام جیسی زندہ حقیقت کو محض ایک عقیدہ بنا دینا چاہتے ہیں۔ امریکہ اور اشتراکی روس کو طعنہ دیا جاتا ہے کہ تم نودولت ہو، تمہارا کوئی ماضی نہیں اس لیے تمہیں اپنے مستقبل کا بھی پتا نہیں۔ ہمارے پاس تیرہ سو سال کی تاریخ موجود ہے، اور یار لوگ ہمیں صلاح دیتے ہیں کہ اسے طاق نسیاں پر رکھ دو۔ اپنی قوم کے اجتماعی تجربے سے اگر ہم فائدہ نہ اٹھا سکے تو یوں ہی اندھیرے میں بھٹکتے پھریں گے، بلکہ غیروں سے آنکھیں مانگیں گے۔ اس تیرہ سو سال کے عرصے میں ہماری قوم نے نہ جانے کیا کیا دیکھا ہے بنی بھی بگڑی بھی ہے، ہنسی بھی ہے روئی بھی ہے، پاک باز بھی رہی ہے اور عیاش بھی۔ غرض وہ کون سا کام ہے جو ہم نے کر کے نہیں دیکھا۔ ان سب چیزوں کا اثر ہماری رگ و پے میں اتر چکا ہے۔ ہم اس اثر سے پیچھا چھڑانا چاہیں تو بھی نہیں چھڑا سکتے۔ ہم صرف عمر بن عبدالعزیز ہی کے جانشین نہیں ہیں، واجد علی شاہ اور محمد شاہ رنگیلے کے بھی جانشین ہیں۔ اگر مسلمانوں کی تاریخ ہماری تاریخ ہے تو ہمیں اس تاریخ کو مجموعی طور پر قبول کرنا پڑے گا۔ اس تاریخ کے کسی دور کو ہم اچھا یا برا کہہ سکتے ہیں، مگر یہ نہیں کہہ سکتے کہ ہمارا اس سے کوئی تعلق نہیں۔ اگر پاکستان کو ایک عظیم الشان ملک بننا ہے تو ہر پاکستانی کو اپنی پوری تاریخ کا بوجھ اپنے کندھوں پر اٹھانا ہوگا۔ ہم میں سے ہر ایک کو یہ محسوس کرنا پڑے گا کہ عمر بن

عبدالعزیز کی اچھائیاں میری اچھائیاں ہیں اور واجد علی شاہ کی برائیاں میری برائیاں ہیں، اور ان سب اچھائیوں برائیوں کی ذمہ داری مجھ پر ہے۔ تاریخ میں بہت سی شرمناک باتیں ضرور ہیں مگر ان کو شرمناک کہنے سے ہمیں اسی وقت فائدہ حاصل ہو سکتا ہے جب ہم یہ سمجھتے ہوں کہ یہ شرمناک باتیں ہم سے سرزد ہوئی ہیں اور ویسے بھی اگر ہم اپنے مستقبل پر یقین رکھتے ہیں تو ان باتوں پر ضرورت سے زیادہ شرمانا بھی نہیں چاہیے۔ جو قوم قرنوں کی عمر لے کر آئی ہو، اسے پچاس سو سال پستی اور ذلت کی زندگی بھی بسر کرنی پڑ جاتی ہے۔

غرضیکہ اس وقت پاکستانیوں کے سامنے جو سب سے بڑا سا مسئلہ ہے۔ وہ مسلمانوں کی تیرہ سو سالہ تاریخ کو اپنے شعور میں رچانے کا ہے۔ ہمارے سینکڑوں سوالوں کا جواب اس ایک چیز میں ملے گا ہمیں اپنی تاریخ کو از سر نو سمجھنا ہے اور اپنی قومی زندگی کی چھوٹی سے چھوٹی باتوں میں اسے اپنا رہنما بنانا ہے۔ جب قوم کے ذہنی مسائل اتنا سے زیادہ پیچیدہ نظر آنے لگتے ہیں تو یہ سوچ کے مجھے بڑی تسلی ہوتی ہے کہ میری قوم ۱۷۸۵ء یا اکتوبر ۱۹۱۷ء میں نہیں پیدا ہوئی۔ ہم نے تیرہ سو سال میں بہت سے کام کئے ہیں اور اب وہی کام پھر سے حالات کا لحاظ رکھ کے کرنے ہیں۔ ہمارے سامنے نمونوں کی کوئی کمی نہیں۔ ہمیں اپنی تاریخ سے بس یہ سوال پوچھنا ہے کہ اسلام چند ٹھوس عقاید کا مجموعہ بن کر دنیا میں آیا یا ایک زبردست تخلیقی تحریک بن کر۔ جدھر بھی نظر ڈالیں ہمیں یہی دکھائی دے گا کہ مسلمانوں نے اپنے بنیادی اقدار کو تو ضرور پیش نظر رکھا مگر تخلیق کی دھن میں یہ سوچنے کے لئے کبھی نہیں رکے کہ فلاں چیز ہماری ہے یا غیروں کی۔ انہیں جہاں سے بھی خام مواد ملا بے کھٹکے لے لیا، اور اس سے اپنی مرضی کے مطابق چیزیں بنائیں۔ انہوں نے یونانیوں سے سیکھا، ایرانیوں سے سیکھا، ہندوؤں سے سیکھا، ہر ایک سے سیکھا مگر آخر میں ان کی انفرادیت ہر جگہ ابھر آئی۔ اس طرح وہ انسان کی نفسیات سے بھی نہیں ڈرے۔ حسن کا نام آتے ہی ان کا وضو نہیں ٹوٹتا۔ سعدی نے لڑکپن سے بھی گریز نہیں کیا مگر پھر بھی رحمۃ اللہ علیہ بنے رہے۔ مسلمانوں نے ڈرنا اس وقت سیکھا جب تخلیقی لہر کمزور پڑ گئی۔

قائد اعظم نے کہا تھا کہ پاکستان بننے سے انسانی روح آزاد ہو گئی ہے کہ اپنی تخلیقی جدوجہد میں پوری سرگرمی دکھائے۔ مگر یہ کیا قصہ ہے کہ ہم میں سے بعض لوگ خود اپنی تاریخ سے گھبرا رہے ہیں؟ اگر ہماری روح میں تازگی اور توانائی ہے تو ہمارے دور انحطاط کی تاریخ بھی ہمیں بہت کچھ سکھا سکتی ہے وہ کہتے ہیں نا کہ مرا ہاتھی بھی سوا لاکھ کا ہوتا ہے، مسلمان بگڑتا بھی ہے تو اپنے انداز میں بگڑتا ہے۔ اس میں بھی ایک الگ ادا ہوتی ہے لکھنؤ کی زندگی جو ساونی رنگ اختیار کر گئی تھی، اسے جتنے بھی نام رکھے جائیں بجا ہے لیکن تکلفات کی دررستوں میں انسانی روح

غں حصے واقعی سنور گئے تھے اور ہمیں ایسی چونکا دینے والی مثالیں ملتی ہیں جن سے پتا چلتا ہے
ئو کی نفاست کپڑوں تک محدود نہیں رہی تھی۔ مثلاً آتش کا یہ شعر دیکھیے ۔۔۔

مری طرف سے صبا کہیو میرے یوسف سے
نکل چلی ہے بہت پیرہن سے بو تیری !

یوں تو لکھنؤ کی شاعری بڑی بدنام ہے مگر یہ شعر دلی والوں کے بس کا نہیں۔ محبوب کے
ھائی پن " کی شکایت اگر اس لطافت اور نفاست، اس احتیاط اور شرافت کے ساتھ ہو سکے تو میں
ے کلچر میں ایک زبردست اضافہ کہوں گا۔ یہ شعر انحطاطی دور کا سہی، مگر جمہوری پاکستان کو
روحانی نفاست کی ضرورت نہیں؟ اور اگر شاہی درباروں کی رنگ رلیاں نتھر اور نکھر کے یہ
جائیں ۔۔۔

دماغ اپنا بھی اے گل بدن معطر ہے
صبا ہی کے نہیں حصے میں آئی بو تیری !

تو کیا تازہ دم اور جواں سال پاکستان اس شعر کے ذریعے اپنے نفس کی تربیت کرنے سے
ر کر دے گا؟

ایک اور وجہ سے بھی تاریخی احساس ہمارے لیے لازمی ہے۔ واقعات کا جب تک اگا پچھا
ہو، ان میں معنویت ہوتی ہی نہیں۔ اگر ہماری قومی زندگی میں کوئی واقعہ پیش آتا ہے، اور ہمیں
ں کی نظیر اپنی تاریخ میں بھی مل سکتی ہے تو ہم اس کا مطلب سمجھ سکتے ہیں۔ پھر وہ واقعہ ایک
مت بننے لگتا ہے۔ ہماری زندگی میں معنویت ہمارے ماضی کی بدولت آتی ہے۔ اس کی مثال
ں میں شاعری ہی سے دوں گا۔ فسادات ہماری قومی تاریخ کا ایک بہت بڑا باب ہیں۔ مگر ہمارے
ب میں قرار واقعی طور پر فسادات نے کوئی جگہ نہیں پائی۔ سعادت حسن منٹو نے فسادات پر کچھ
یاب افسانے ضرور لکھے ہیں، مگر فسادات ہمارے ادب میں اس طرح حل نہیں ہوئے کہ وہ
ں واقعات نہ رہیں، ان کی تفصیلات بھی یاد سے مٹ جائیں، مگر وہ ایک اجتماعی تجربہ بن کر
ارے قومی شعور میں جذب ہو جائیں۔ ہمارا افسانہ ابھی یہ کام نہیں کر سکتا کیونکہ ہم نے اپنی نثر کی
روایت سے رشتہ توڑ دیا تھا۔ یہ تو اس وقت ممکن ہے جب ماضی کے تجربات اور حال کے تجربات
ایک دوسرے میں مدغم ہو جائیں۔ یہ بات الفاظ کے ذریعے ہوا کرتی ہے۔ مگر ہمارے الفاظ
دوسرے ہیں، اردو کے حقیقی نثر نگاروں کے الفاظ دوسرے تھے۔ یہی حال نظم میں بھی ہے، البتہ
غزل فسادات کو ہمارے شعور میں جذب کر سکتی ہے۔ اور غزل نے یہ کام شروع بھی کر دیا ہے۔
غزل نے الفاظ بھی وہ جام جہاں نما قسم کے پائے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے غزل فسادات کے بیان ہی

کے لیے وجود میں آئی تھی یا فسادات اس لیے ہوئے تھے کہ غزل میں پھر سے جان آجائے۔ اس کا احساس مجھے پہلے تو حفیظ ہوشیارپوری کی ایک غزل، اور پھر نوجوان شاعر ناصر کاظمی کے شعر سن کر ہوا۔ معلوم ہوتا ہے کہ غزل کی تنگ دامانی کی شکایت اصل میں شاعرانہ عجز کی وجہ سے ہے یا غزل میں ڈوبے ہوئے نہ ہونے کی وجہ سے ••••••• ورنہ غزل تو زماں و مکاں کی طنابیں کھینچ کے رکھ دیتی ہے۔ اب ناصر کاظمی کے دو شعر سنیئے •••

دیتے ہیں سراغ فصل گل کا
شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے
جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

یہ شعر جس طرح ماضی، حال مستقبل کی سرحدیں ملا دیتے ہیں، وہ افسانہ نگار کے بس کی بات نہیں۔ یہ شعر فسادات کے تجربے کی پیداوار ہیں، مگر فسادات کے بارے میں نہیں ہیں۔ غزل کی روایت نے غزل میں جو اجتماعی تجربہ محفوظ ہے۔ اس نے اس نوجوان غزل گو سے کیا کام لیا ہے!! اب ہم کہہ سکتے ہیں کہ فسادات کے معنی ہمارے شعور سے کھلنے شروع کر دیئے ہیں۔ مگر یہ اسی وقت ممکن ہوا ہے جب شاعر کے وجدان نے ماضی اور حال کے تجربات کو ایک دوسرے میں گھلا دیا۔

اگر ہمارے فن کاروں نے ہمارے حال اور ماضی کی اس طرح ترجمانی شروع کر دی تو قوم میں تاریخی شعور بڑی آسانی سے پیدا ہو جائے گا۔ مگر خود فنکاروں کی توجہ بھی تو اس طرف مبذول کرانے کی ضرورت ہے اس کے لیے شعوری کوشش ہونی چاہیے۔ یہ ٹھیک ہے کہ اس کام کے لیے بڑا علم چاہیے، اور اس سے بھی زیادہ کوئی بڑا آدمی ہونا چاہیے جو اس وقت موجود نہیں۔ ہم لکھنے والے چھوٹے چھوٹے لوگ ہیں، مگر ممکن ہے ہماری مشترکہ کوشش، ایک زندہ قوم کے ارادے کی مدد سے ایک بڑے آدمی کا کام کر لے۔ بہر حال مسلمانوں کی فلاح تاریخ کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ قرآن پہلی مذہبی کتاب ہے جس نے تاریخ کو غیر معمولی اہمیت دی ہے!

(ساقی۔ جنوری ۱۹۴۹ء)

حمید نسیم

راشد۔ عالمی سطح کا اردو شاعر

فیض صاحب کی صوتی اور لفظی تصویر کشی پر بات کرتے ہوئے میں نے کہا تھا کہ مجرد کو محسوس بنا دینے کی توفیق راشد صاحب بھی حد سے سوا رکھتے تھے۔ میں نے "ماورا" سے ایک مثال بھی پیش کی تھی۔ ساتھ ہی میں نے یہ بھی عرض کیا تھا کہ وہ ایک اور راہ پر چل نکلے جس میں جذبہ کم اور سوچ بیش از بیش ہے۔ سو اکثر اوقات استعاروں، تشبیہوں اور تصویروں کی ٹیک لینے کے بجائے ظاہری زیبائی کا پوست ہٹا کر وہ برہنہ الفاظ میں اپنے مفاہیم اپنے منفرد لہجے میں نہایت کامیابی سے ادا کرتے ہیں۔ سوچ کے عمق اور لفظوں کی اندرونی توانائی کو کامل قدرت سے بہم آمیز کر کے انہوں نے ایک منفرد اسلوب ایجاد کیا۔ اور اسے اس سطح کمال تک پہنچایا کہ لسانی اور جغرافیائی حدود سے نکل کر عالمی سطح کے شاعر بن گئے۔ اس بات کو آگے بڑھانے اور راشد صاحب کے مخصوص اسلوب اور نئے افکار کے لیے ایک نئی فرہنگ کی اختراع کے تجزیہ اور ان کی فکر کے ابعاد پر اپنے معروضات پیش کرنے سے پہلے میں اپنی ایک اور بات یہاں دہرانا چاہتا ہوں جو میں نے اگست 1947ء میں کہی تھی۔ اس کا تفصیلی ذکر میں نے اپنی آپ بیتی "ناممکن کی جستجو" میں کیا ہے۔ سو یہاں صرف وہ بات سیاق و سباق کے بغیر نقل کر رہا ہوں جو میں نے چند بزرگوں کے سامنے جن کا میں دل سے احترام کرتا تھا راشد صاحب سے کہی تھی۔ راشد صاحب سے زندگی میں پہلی ملاقات کے پانچ دس منٹ بعد میں نے پشاور ریڈیو اسٹیشن کے ڈائرکٹر مرحوم سجاد سرور نیازی صاحب کو مخاطب کرتے ہوئے کہا تھا۔ کہ میں نے راشد صاحب کا مجموعہ کلام "ماورا" بڑے شوق اور لگن سے پڑھا ہے۔ میں ان کی فری ورس والی شاعری کو اردو ادب میں گرانبہا اضافہ سمجھتا ہوں۔ گو ان کی پابند نظمیں جو کتاب کے پہلے حصہ میں ہیں کچھ جتندیانہ ہیں اور کچھ پوچ ہیں۔ راشد صاحب نے ایک برخود غلط کج بحث نوجوان کے اس فقرے کا جو مناسب اور ۔ برمحل جواب دیا تھا اس کا اعادہ یہاں ضروری نہیں کہ میرے موجودہ مضمون سے صرف۔ اس بات کا تعلق ہے جو میں نے کہی تھی۔

میں ابھی تک راشد صاحب کے فن اور شخصیت پر جمیل صاحب کی مرتب کی ہوئی کتاب

میں شامل عالمانہ مقالات سے صرف دو ایک کو توجہ سے پڑھ سکا ہوں ۔ یوں یہاں وہاں سے اور بھی دو چار مقالات نظر سے گزر چکے ہیں ۔ تمام گرامی قدر نقادوں نے راشد صاحب کے افکار کا مختلف زاویوں سے تجزیہ کرنے پر توجہ مرتکز رکھی ہے ۔ ہر شاعر اساسی طور پر موزوں کلام کہنے والا ایک صناع ہوتا ہے ۔ ہمارے ہاں ابھی تک شاعر کے کلام کی "موزونیت" پر اتنی توجہ نہیں کی گئی جتنی کہ کرنی چاہیے ۔ میں اپنی اس عرضداشت کی توضیح کے لیے دو ایک مثالیں پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں ۔ جیمز جوائس کی "یلے سس" کے پہلے تین چار صفحات میں ایسی سج دھج والی ایسے عالی مفاہیم والی نثر ہے کہ اس کی نظیر عالمی ادب میں کم ہی مل سکے گی ۔ جو باتیں اس میں کی گئی ہیں ان کی سطح اتنی بلند ہے کہ انہیں شیکسپیر اور دانتے اور رومی اور ایٹس اور ایلیئٹ اور گوئٹے کی ارفع ترین سطح وجدان کے مقابل رکھ کر دیکھو تو وہ نثر اپنی تابانی برقرار رکھے گی ۔ افلاطون اور نیٹشے فلسفی ہیں ۔ مگر دنیا کے سارے ادبی سرمائے کو جمع کر لیں نیٹشے اور افلاطون نے نثر میں جیسا معجزانہ آہنگ پیش کیا ہے وہ کم ہی کسی شاعر، نثرنگار ادیب اور تخلیق کار کو ملا ہے ۔ افلاطون کے بیش تر نظریات اور افکار غلط ثابت ہو چکے ہیں ۔ لیکن افلاطون جیسی نثر تو آج تک کسی نے نہیں لکھی ۔ میں افلاطون کو ایک عدیم النظیر صاحب قلم کے طور پر محبوب رکھتا ہوں ۔ نیٹشے کا خدا مر گیا ہے ۔ اس نے اپنی آنکھوں سے اسے مرتے دیکھا ہے ۔ اس کا "فوق البشر" کا نظریہ میرے نزدیک دہریت کا آفرید گار ہے ۔ میں اس کی فکر کو رد کرتا ہوں ۔ مگر اس کی تحریر جب پڑھتا ہوں اس میں کھو کر رہ جاتا ہوں ۔ کبھی کبھی میری نگاہیں بے اختیار اوپر آسماں کی طرف اٹھ جاتی ہیں اور میرا دل کہتا ہے ۔ مولیٰ اس کا عشر عشیری مجھ کو عطا کر دیا ہوتا ۔ ایک کرن مجھے بھی دے دیتا تو تیرے چشمہ نور میں کیا کمی آجاتی!

ان تینوں عظیم ہستیوں کی تحریر لفظ کی عظیم ترین بلندی پر روشن و تابدار ہے لیکن میں نہیں کہہ سکتا کہ وہ کلام موزوں ہے ۔ حالانکہ میں اثر صہبائی مرحوم اور سائل دہلوی مرحوم کے کلام کو شاعری تسلیم کرنے پر مجبور ہوں ۔ بہت پھیکا شاعری ہے ۔ مگر الفاظ بحر میں پورے اترتے ہیں ۔ جیمز جوائس، افلاطون اور نیٹشے شاعر نہیں تھے ۔ میر سوز اور ناسخ شاعر تھے ۔ میر حسن کوئی بھی موزوں کلام کہتے تھے ۔ حالانکہ ستر ستر لاکھ زندگیاں انہیں ملتیں تو نیٹشے جیسا ایک جملہ نہ لکھ پاتے ۔ تو میری گذارش یہ ہے کہ جب نقاد کسی شاعر کے متعلق بات کریں تو اس کی تخلیق کو Value Judgement دیتے وقت اس کے شاعرانہ ہنر اس کی اسلوبی قدرت اور ندرت کی سطح کو اولیت دیں ۔ دوسری بات جو مجھے جمیل جالبی صاحب کی کتاب میں شامل مقالات دیکھ کر عرض کرنا لازم ہوا یہ ہے کہ اب اصطلاحات کو جو ہم نے مغربی ادب سے مستعار لیا

ہے استعمال کرنے سے پہلے ان کے معانی اور تلازمات کو پوری طرح جان لینا چاہیے۔ میں نے
راشد صاحب کی ابتدائی نظموں کے بارے میں ایسے ارشادات بھی پڑھے کہ یہ "رومانی" شاعری
ہے جو محبت کو مقدس قرار دیتی ہے۔ اور خواہش ایک ناپاک چیز ہے۔ سو وہ رومانی شاعری سے
کاملاً خارج کر دی جاتی ہے۔ رومانی نظریہ فن کے مطابق جنسی خواہش اور اس کا اظہار محبوبہ کے
سامنے گناہ کبیرہ ہے۔ اور یہ کہ اختر شیرانی صاحب نے اردو میں رومانی شاعری کی جو تحریک چلائی
تھی فیض اور راشد اور ان کی نسل کے دوسرے شاعر اس کی رو میں بہہ گئے تھے۔ بات یہاں تک
تو درست ہے کہ اختر شیرانی نے اپنے سے بعد کی نسل کے نوجوان شاعروں کو متاثر کیا تھا۔ لیکن یہ
پڑھ کر تعجب ہوا کہ اختر شیرانی صاحب کی شاعری Romantic تھی اور فیض اور راشد کی
ابتدائی شاعری بھی بالکل اس روش کی تھی اور Romantic تھی۔ میں نے انگریزی اور یورپی
شاعری اور ادب کا قریب قریب ساٹھ برس بڑی لگن سے مطالعہ کیا ہے "رومانی" کے جو معنی ہم
نے وضع کیے ہیں وہ مغرب میں کبھی کسی نے پیش نہیں کیے تھے۔ انگریزی شاعری میں
Romantic تحریک کلاسیک اسلوب اور محدود حسین موضوعات کے خلاف بغاوت تھی
انگریزی شاعری پوپ تک Iambic Pentametre تک محدود تھی۔ پوپ اسی
جیسا شاعر تو اس کی پابندیوں کے باوجود سطح عظمت پر استعمال میں لا سکتا ہے کہ وہ آفاقی شاعر تھا
مگر اس سے کم تر سطح کے لوگوں کے لیے یہ بحر ایک جبر بن گئی۔ جس سے تخلیقی نمو گھٹ کر رہ
جاتا تھا۔ اس کے علاوہ ایک اور بات تھی۔ قدیم یونانی ڈرامے میں دیوی دیوتا اور بادشاہوں کو
اور ان کی ازواج اور اولاد کو موضوع بنایا جاتا تھا۔ Euripedes نے اس جبر کے خلاف
بغاوت کی اور عام آدمیوں عام عورتوں کو اپنی تمثیل میں اہم کردار دیے اور سطح عظمت کی
تمثیل تخلیق کیں۔ انیسویں صدی کے آغاز میں شاعروں کی نئی نسل نے کلاسیکی موضوعات سے
شگفتگی کو بھی شاعری کے لیے مہلک جانا۔ شاعر نے تتلی کے پھولوں پر رقص کرنے کو، بلبل کی نوا
کو خودرو Daisy اور Cowslip جیسے جنگلی پھولوں کو موضوع شعر بنانا چاہا اور بنایا۔ اور
اپنی پسندیدہ ترتیب ارکان میں کلاسیک بحر کو خیر باد کہہ دیا۔ ان دو بڑے محرکات نے کلاسک
شعری روایت کا تسلط ختم کیا اور اس نئے شعری رویے کو ایک پختہ تحریک بنا دیا جسے اب
Romanticism کہا جاتا ہے۔

اختر شیرانی بے علم آدمی تھا۔ شعری اپج ضرور رکھتا تھا۔ دوسرے درجے کی۔ یہ درجہ
بھی آپ اسے دیں گے اگر آپ طبعاً دلنواز اور ادب پرور ہیں۔ حق اس کا یہ بھی نہیں۔ اس
جنسی شاعری کی وہ Romantic نہیں Pseudoramantic ہے عورت اور مرد کے

رشتے میں خواہش کو لانا شیرانی صاحب کے رومانی کیش میں سنگین جرم ہے ۔ تو جناب من ۔ یہ اختراع بر صغیر میں ہوئی کہ ہم اپنی ہر برائی اور بری خواہش کو مذہب کی ردا میں چھپالینے کے خوگر ہیں ۔ یقین نہ آئے تو وارث شاہ صاحب کی "ہیر" کا مطالعہ فرمالیجیے ۔ معلوم ہو جائے گا کہ ہمارے "پاکباز" لوگ اپنی رداؤں میں کیا کیا چھپائے پھرتے ہیں ۔ ایسی ہی باتوں سے گھبرا کر تو خواجہ حافظ شیرازی نے کہا تھا ۔ چیست یاران طریقت بعد ازیں تدبیر ما ۔ اگر اختر شیرانی نے "نچلے دھڑ" کو فولادی خول میں بند کر دیا اور صرف اوپر کے دھڑ کو موضوع بنایا اور اگر اپنے شعری سفر کے آغاز میں راشد صاحب نے اس روش میں کشش محسوس کی تو قصور رومانی ادبی نظریے کا نہیں ۔ ہمارے پر تصنع معاشرتی ماحول کا ہے ۔ جس کا حال جناب مسیح کے ارشاد کے مطابق یہودی ربائیوں کے دلوں کا سا ہے ۔ حضرت مسیح علیہ السلام نے کہا تھا کہ ان ریاکار منافقوں کا حال قبروں کا سا ہے جو اوپر سے تازہ سفیدی کے باعث صاف ستھری نظر آتی ہیں ۔ مگر ان کے اندر جھانک کے دیکھو تو استخواں کے ڈھیر اور غلاظت کے انبار نظر آئیں گے ۔ یہ "پاک رومانی" شاعری اس گندے معاشرے کی پیداوار تھی ۔ جس کے اندر سڑاند کے سوا کچھ نہ تھا ۔ Romantic تحریک کے اصل اصول کے بارے میں پیدا شدہ غلط فہمیوں کے ازالے کے لیے میں ورڈز ورتھ کے عظیم اور کولرج کے معتبر فسوں کار کلام سے حوالے نہیں دوں گا ۔ جواں مرگ شاعر جان کیٹس کی چند نظموں کا حوالہ دوں گا جو اس نے بیس برس کی عمر میں کہی تھیں ۔ ایک تو یہ بات کہ اس کا یہ کلام اس عمر کا ہے جو ابتدائی نظموں کے خالق راشد سے کم تھی ۔ دوسرے یہ کہ جان کیٹس ہی ہمارے فیض صاحب اور ان کے دوسرے ہم عصر نوجوان شعرا کا آئیڈیل تھا ۔ کیٹس کے کلیات یں جو آکسفورڈ یونیورسٹی نے شائع کیا ہے صفحہ 13 پر ایک مختصر نظم ہے ۔ جس کا عنوان ہے TO Emma ۔ اس میں جوانی کے طلسمی دور میں داخل ہوتا ہوا ایک شاعر اپنی پہلی محبوبہ سے مخاطب ہوتا ہے جیسے ایک نوجوان لڑکے کو نوجوان لڑکی سے ہونا چاہیے ۔ کہتا ہے جب تم ہم دونوں کی سارے دن کی سیر سے تھک جاؤ گی تو میں تمہارے لیے تازہ نازک پھولوں کی سیج سجاؤں گا اور پھولوں کا سرہانا بناؤں گا ۔ پھر جب تم اس سیج پر لیٹ جاؤ گی تو میں تمہارے پاس بیٹھ کر تمہیں اپنی محبت کی کہانی سناؤں گا ۔ بتاؤں گا کہ میری دل میں تمہاری چاہت کے کیا رنگ ہیں ۔ اور پھر تمہارے نازک گھٹنے کو پیار سے دباؤں گا ۔ تاکہ تم میری سرگوشیوں کو نرم ہوا کے جھونکوں کی نغمگی نہ سمجھ بیٹھو ۔ اور پھر مطلب کی بات یہاں آتی ہے ۔

Ah why dearest girl should we lose all these blisses
That mortal is a fool who such happiess misses
So smile acquiessence and give thy hand

With love looking eyes, and with voice sweetly bland

نوخیز شاعر نوخیز ایما سے کہتا ہے ۔ زندگی کی مسرتوں سے ہم دور کیوں رہیں ۔ جو نشاط و انبساط کے لمحے اکارت جانے دے وہ نرا احمق ہے ۔ سو پیاری ایما اپنی سراسر محبت آنکھوں سے اور وفور شوق سے مرتعش آواز سے میری چاہت کا جواب چاہت سے دو ۔ اپنی چاہت کا ثبوت سپردگی سے ۔ acquiessence کا بھی مطلب ہے ۔ خاص تلازمہ سپردگی ہے ۔ یہ سپردگی اس نوخیزی کے دور میں اکثر و بیشتر اک ذرا سے لمس کی لذت سے آگے کم ہی جاتی ہے ۔ ہاتھوں میں ہاتھ ڈال کر بیٹھ گئے ۔ پہلو سے پہلو ملا کر ۔ کبھی ایک دزدانہ سا بوسہ لب ۔ بس حد شوق یہی ہوتی ہے ۔ بشرطیکہ اٹھتی جوانیاں غلیظ اور ذہنی طور پر بیمار نہ ہوں ۔ اور صحت مند غیر مسخ شدہ اخلاقی روایت کے ماحول میں پلی بڑھی ہوں ۔

اس نظم کے بعد قاری چاہے تو صفحات 25، 26 پر چھپے ہوئے Three Sonnets on Woman پڑھ لے ۔ میں یہاں صرف ایک اور مثال پیش کروں گا ۔ تاکہ انگریزی ادب و شعر سے ناواقف اہل قلم جان لیں کہ مغرب میں رومانی ادب کا عورت اور مرد کے رشتہ کے بارے میں کیا تصور تھا ۔ نظم کا عنوان ہے ۔ You say you love تم کہتی ہو تمہیں مجھ سے محبت ہے ۔ مگر تمہاری آواز اس ہمہ عصمت و تقدس بنت مریم (Nun) کی سی بے تپاک ہے جو مناجات گا رہی ہو ۔ اگرچہ گرجا گھر کی گھنٹی کی صدا کا پیغام یہ ہے کہ مجھے پورے وجود سے چاہو ۔

تم کہتی ہو تمہیں مجھ سے محبت ہے ۔ مگر تمہاری مسکراہٹ ایسی خنک ہے جیسی ستمبر کی باد سحر ۔ اب دو بند میں انگریزی زبان میں ۔ یعنی اصل نظم کے بند نقل کرتا ہوں کہ ان کا اردو میں ترجمہ نازک طبع متقی بزرگوں کو شاید اچھا نہ لگے ۔

You say you love , but your hand
No soft squeeze returneth
It is like a statue.s dead.
while mine to passion burheth
O love me truly.

میرا خیال ہے قاری یہ مصرعے پڑھ کر آخری مصرعے O love me truly کے تمام مضمرات جان گیا ہوگا ۔ شاعر اپنے کلام سے اپنی محبوبہ کے جذبات کو مشتعل کرنے کی پوری کوشش کر رہا ہے ۔ ممنوعہ لفظ اور فعل کے لیے نہیں ۔ بھرپور بوس و کنار کے لیے ۔ کہ جیسا میں عرض کر چکا ہوں نوخیز لڑکے لڑکیوں کی جنت عدن کی سب سے بڑی نشاط و انبساط یہی ہے ۔ چونکہ

ہمارے "رومان" میں بات "آدھے دھڑ" کی ہے اس لیے اس معتبر نقاد کی جس نے کیٹس کا کلیات مرتب کیا ہے۔ کیٹس کے بارے میں رائے نقل کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ مسز ہیرلڈ ایڈ برگز کہتے ہیں۔

Too frequently on outor is hidden behind the convention of this art of is unable to escape them. But keats found the now ia too create works of artest perfect art, that even when objective show the riving writer, the unique, full, living personality

میں یہاں قاری کی توجہ اس اقتباس کے آخری تین لفظوں کی طرف بطور خاص مبذول کرانا چاہوں گا۔ full living personality ۔ جہاں کیٹس کی شاعری شاعر کے پورے وجود، اس کی پوری شخصیت کی آئینہ دار ہے۔ دو نو بالغ چاہنے والوں کی ملاقات کا "ممنوعہ فعل تک" پہنچنا صرف ہمارے ہی ذہن کو متوقع ہو سکتا ہے۔ وصل کا خیال مہذب معاشرے میں تو طویل عرصے پر محیط خوابوں خیالوں، امنگوں کی شراکت کے بعد ذہن میں آتا ہے۔ کہ اس منزل کو سر کر لینے کے بعد واپسی کوئی نہیں۔ مرد عورت باز اور عورت ہر کسی پر "مائل بہ کرم" ہو تو اس کا دل پھینک ہونا پورا مرد اور پوری عورت ہونے کی نہیں، فطرت اعلیٰ سے محروم ہونے کی علامت ہے۔ تخلیق کار میں اور "گورو کے سانڈ" میں کچھ فرق نہ ہونا تو جدید ترین ذہن کو بھی جو permissive society کی پیداوار نہ ہو اچنبھے کی بات نظر آئے گی۔

اب میں راشد صاحب کی شاعری کی طرف لوٹتا ہوں۔ میں نے جو بات تاؤ میں آئے ہوئے ایک کج بحث مناظرہ باز کی سطح پر 1947ء میں راشد صاحب سے کہی تھی اس کا لہجہ ناشائستہ تھا مگر بات اساسی طور پر غلط نہ تھی۔ میں ان لفظوں کی چیر پھاڑ تو ادبی کالم نگاروں کی جراحی پر چھوڑتا ہوں جو صرف کہی ہوئی بات کے سطح تاثر ہی کو اصل حقیقت سمجھتے ہیں۔ میں راشد کے اسلوب، ان کی لفظیات، ان کے ابتدائی دور کی سطح خیال کے جائزے سے اس مقالے میں بات کا آغاز کروں گا۔

شروع کی پابند نظموں میں راشد صاحب یقیناً اختر شیرانی کے خیال کی نہج اور اس کے پیرایہ بیان سے متاثر نظر آتے ہیں۔ فکر و خیال اور بیان پر اس کم عیار سینئر شاعر کی چھاپ بہت نمایاں ہے۔ یہی نہیں ایک پوری طرح گلے سڑے معاشرے کی ان قدروں سے بھی متاثر ہے جو ساتوں شرعی عیب لوگوں کی آنکھ بچا کر کیے جائیں تو انہیں برا قرار نہیں دیتیں۔ وہ معاشرہ جس کی اہم

روایت یہ ہے کہ اشراف کی شرافت کا بھرم قائم رہنا چاہیے۔ لیکن کوئی ادیب کوئی شاعر اپنی تخلیق میں "چوما چاٹی" کی طرف مائل نظر آئے تو گردن زدنی ہے۔ راشد صاحب نے بعد میں اپنے گناہ تقوی کی تلافی کرتے ہوئے خدا کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ مگر ابتدا وہ عام روش کے مسلمان تھے اور شدت سے تھے۔ ورنہ "خاکسار تحریک" میں شامل نہ ہوتے۔ "اطاعت امیر" کو نیکو کاری کی حد نہ مانتے اور علامہ مشرقی کو ایک عظیم مفکر صدق دل سے تسلیم نہ کرتے۔ کہ وہ خام فکر کا سادہ آدمی ہٹلر اور مسولینی کے سائے کے سوا کچھ نہ تھا۔ (اس بزرگ کی روح سے معافی مانگتے ہوئے۔)

راشد صاحب نے جب "ماورا" میں شامل پہلی نظم "سوچتا ہوں کہ اسے واقف الفت نہ کروں" کہی تھی ان کی ساری فکر، روحانی، معاشرتی، سیاسی، تخلیقی اور جمالیاتی بہت کچی تھی۔ اور انہوں نے اپنی نہایت کچی فکر اور سراسر سطحی جذبات کو نہایت کچے اسلوب میں بیان کیا ہے۔

اس نظم کے چوتھے مصرعے میں "رسوا" اور دوسرے بند کے تیسرے مصرعے میں "عیش" کا لفظ۔ دونوں بے جواز اور بے محل ہیں۔ نظم کے تسلسل سے یہ لفظ کوئی مطابقت نہیں رکھتے۔ صرف اپنی "پاک" چاہت یا کشش کا اظہار کر دینے سے وہ رسوا نہیں ہوں گے۔ اور پھر جس معاشرتی سطح کی ان کی محبوبہ ہے وہ اس نوخیزی کے زمانے میں "عیش" کے مفاہیم سے کاملاً بے خبر ہوگی۔ اس کی صبح ابھی "سحر عیش" نہیں ہے۔ اسی طرح تیسرے بند میں "نکہت و نور" کی ترکیب میں "نور" عام روشنی کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ جبکہ ہماری ادبی روحانی اور ثقافتی روایت میں "نوّر" کے اساسی تلازمات کچھ اور ہیں۔ یہ بیان غلط نہیں کہا ہے۔ اگلے بند میں ایک لغوی غلطی بھی ہے۔ ظاہر کرنے یا عیاں کرنے یا افشا کرنے کی جگہ لفظ "عریاں" استعمال کیا ہے۔ یہ بند اگر وہ ذرا سی زیادہ توجہ دیتے تو یوں لکھا جا سکتا تھا۔

سامنے اس کے ابھی راز کو افشا نہ کروں

خلش دل سے ابھی اس کو شناسا نہ کروں (یہاں "دست و گریبان" محض الفاظ کا ضیاع ہے) اس کے جذبات کو میں شعلہ بداماں نہ کروں۔ یہاں خطابت اور Hyperbole قاری کے لیے خاصی الجھن پیدا کرتا ہے۔ کہ موقع محل کے اعتبار سے الفاظ بہت زیادہ شدت رکھتے ہیں۔ یہ مصرعہ میں بدلا جا سکتا تھا۔ "اس کو آگاہ غم و رنج تمنا نہ کروں" کرب میں غلو محسوس نہ ہو تو رنج کی جگہ کرب بھی آ سکتا ہے۔

آخری بند میں راشد صاحب اپنی لیلیٰ کو یا ہیر کو کہہ لیجیے، خودکشی کرتے ہوئے تصور میں دیکھتے ہیں۔ جس کے انجام پر دنیا تڑپ اٹھے گی۔ یہ Adolescent عمر کی نہایت عامیانہ سطح کی تک بندی ہے۔

اس کے بعد نظم " رخصت " آتی ہے ۔ اس کا پہلا مصرع ہی عامیانہ ہے ۔ تکنیکی سطح پر ناقص ہے ۔ " ہے بھیگ چلی رات ۔ میں نے اگر غلط کہا ہے تو آپ بتایے آپ " ہے بھیگ چلی رات " کو نظم کے " ٹکڑے " کے مقام پر دیکھ کر کیا محسوس کر رہے ہیں ۔ یہ سترھویں صدی کا جنوبی بھارت کا شاعر نہیں کہہ رہا ہے ۔ اچھا خاصا بائیس تیئیس برس کا جواں سال شاعر ہے جس کے چاروں طرف اچھی خاصی سطح پر شعر کہنے والے موجود ہیں ۔ جو ایسے صریح معایب سخن سے بچنے میں تو بہر حال رہنمائی کر سکتے ہیں ۔ اسے یوں بدل دیتے تو کیا مشکل تھی ۔ " شب بھیگ چلی اور پر افشاں ہے قمر بھی " لہجہ تو فارسی آمیز ہے ہی ۔ " پر افشاں ہے قمر بھی " اس لیے شب کو رات کی جگہ لانے میں کوئی مضائقہ نہ تھا ۔ چھٹے مصرعے سے جو پر تسع آہنگ hyperbole کا چلا ہے وہ اصوات کا علم رکھنے والے قاری پر بڑا بوجھ بن کر آتا ہے ۔ میرے خیال میں راشد صاحب اس وقت تک شیکسپیئر کا یہ قول تو یقیناً سن چکے تھے کہ Brevity is the soul of wit اچھی شاعری کے لیے لفظوں کی کفایت اور خطابت سے اجتناب دو سب سے اہم شرائط ہیں ۔ برتر تقاضے تو بہت بعد میں آتے ہیں ۔ شاعر محبوبہ سے جدا ہونے کو ہے ۔ کوئی سفر در پیش ہے ۔ اگر نظم کا " واحد متکلم " شاعر Dramatic Personae نہیں ہے تو ممکن ہے وہ کسی دوسرے دیس یا شہر طازم ہو کر یا تلاش معاش کے لیے جا رہا ہے ۔ کلیات کے صفحہ 20 کا پہلا مصرع آدھا پڑھ کر میرا ذہن اٹک سا گیا ۔ " دور کا در " صوتی تنافر رکھتا ہے ۔

لہجے میں افراط دیکھیے ۔ رخصت کے تصور سے قلب و جگر حزیں ہیں ۔ یہ سراسر روایتی لہجہ ہے ۔ قلب تو حزیں ہوتا ہے ۔ جگر حزیں نہیں ہوتا " دل جگر " بہت مختلف بات ہے ۔ آنکھیں غم فرقت سے آزردہ و افسردہ بھی ہیں حیراں بھی ۔ افسردگی اور آزردگی انفعالی کیفیت ہے ۔ حیرانی کی کیفیت میں انفعالیت نہیں ۔ کہ حیرت اور تحیر بالعموم فعال ہوتے ہیں کہ اسی کیفیت کے دوران میں تجسس کی اک گونہ رمق لاشعور میں چوکس ہوتی ہے ۔ اب لہجہ تیز تر اور بات شدید تر ہوتی جاتی ہے ۔ " سیل بلا خیز " میں تار نظم گم ہو گیا ۔ آشفتگی روح ۔ " حسرت جاوید کا پیغام " یہ بات ویسی ہی ہے کہ یہ کہنے کے بجائے کہ " بے چارہ مر گیا " کہا جائے ۔ " وا حسرتا کہ اس سوختہ بخت کا سانحہ ارتحال وقوع پذیر ہو گیا " ۔ ٹیپ کے دوسرے مصرعے میں فرماتے ہیں " اک سوزش مبہم میں گرفتار ہیں دونوں " مبہم سے یہاں کیا مراد ہے ؟ اس سے اگلے بند کا پہلا مصرع بھی بہت ہی کچا ہے ۔ " گہوارہ آلام خلش ریز " ۔ طالب اور مطلوب دونوں ہمارے میری ہی طرح کے عاجز لوگ ہیں ۔ تو پھر یہ گہوارہ اور یہ آلام خلش ریز ۔ بہت گراں بار style ہے ۔ کوہ کندن و کاہ بر آوردن ! " اندوہ فراواں " " جنوں خیز " یہ دو تراکیب اگلے بند میں ہیں ۔

تمام مصرعے اسی آہنگ اسی مزاج کے ہیں۔ مولانا ابو الکلام آزاد اور مولانا ظفر علی خان مرحومین کی جناتی نثر اور اس صدق مقال سے عاری شاعری میں کوئی زیادہ فرق نہیں۔ سفر کی اطلاع ملے ابھی آٹھ پہر بھی نہیں ہوئے۔ کیونکہ آگے چل کر فرماتے ہیں۔ "کل تک تری باتوں سے مری روح تھی شاداب"۔ سوچیے دور دیس کا سفر کسی اور ضرورت کے تحت لاحق ہوا۔ تو پھر مبہم اور جاوید بیان میں یکایک ایک ساتھ کیسے آگئے۔ اب وحشت خیز امکانات اور وساوس سے نڈھال اور حیران دونوں کرداروں میں سے مرد کردار اپنا لہجہ بدلتا ہے۔ خطاب سے کہیں یہ تاثر نہیں ملتا کہ مخاطب نے کسی غیر متوقع رد عمل کا اظہار کیا ہے۔ اب خطابت اور غلو کی جگہ دھمکی کا لہجہ آجاتا ہے۔ وہ سفر کیسا ہوگا جس کے لیے۔

میں نالہ شب گیر کے مانند اٹھوں گا
فریاد اثر گیر کے مانند اٹھوں گا
تو وقت سفر مجھ کو نہیں روک سکے گی
پہلو سے تیرے تیر کے مانند اٹھوں گا

پہلو سے تیر کے مانند نکل جانا۔ سبحان اللہ کیسی تعجیل ہے۔ اس سفر پر روانہ ہونے کے لیے یکایک جس نے ایک لمحہ پہلے دونوں کو حزیں، مایوس اور دل زدہ بنا رکھا تھا۔

گھبرا کے نکل جاؤں گا آغوش سے تیری
عشرت گہ سرمست و ضیاپوش سے تیری

میں ان نظموں کی معنوی اور نفسیاتی تہیں تلاش کرنے کو محض وقت کا زیاں سمجھتا ہوں کہ یہ مشق شعر گوئی کی نہایت کچی اور عامیانہ مثال ہے۔ یہاں راشد صاحب کی نظم میں خیال، جذبہ اور لفظیات اور لہجہ سب بے ربط اور ان مل ہے۔ پر تصنع۔ بے تکا اور بے اثر۔ دیکھیے۔ "گھبرا کے تیر کی طرح نکل جانے والا اگلے ہی مصرع میں کہتا ہے۔ ہوتا ہوں جدا تجھ سے بصد بیکسی و یاس۔ اے کاش ٹھہر سکتا ابھی اور ترے پاس۔

یہاں میں ذرا زیادہ الجھ گیا ہوں۔ "ذرا اور بھی ٹھہر سکتا"۔ سراسر غیر معیاری بیان ہے۔ الفاظ کے مسلمہ تلازمات سے ناواقفیت کا مظہر۔ ذرا اور ٹھہر سکنے کے کیا معنی ہیں۔ ابھی گو جرانوالے کا [illegible] شاعر ٹھہرنے" کے۔ بالخصوص عورت کے ہاں، اس کی "عشرت گہ" میں۔ تلازمات سے واقف نہیں یہ [illegible] محبوبہ ہے کہ گھڑی بھر کی یا رات بھر کی خریدی ہوئی ہم

بہتر ہے ؟ میں "مرے کو مارے شاہ مدار" والی بات نہیں کر رہا ہوں۔ خیال اور لفظیات کے نقائص کو سامنے لانا ضروری ہے۔ سو مجبور ہوں۔ اب میں شاعری کی وجدانی سطح کو سامنے لانے کے لیے آخری بند کے چار مصرعے نقل کرتا ہوں۔ شاعر کو ایک اور آغوش میں پناہ مل گئی ہے۔

آغوش میں لے لے گی مجھے صبح درخشاں
او میرے مسافر مرے درماندہ مسافر
تو مجھ کو پکارے گی خلش ریز نوا میں
اس وقت کہیں دور پہنچ جائے گا راشد
مرہون سماعت تری آواز نہ ہوگی

کیا یہ شاعر دو بند پہلے مخاطب کو جان سے عزیز ہونے کا تاثر نہیں دے رہا تھا؟ اب وہ خلش ریز نوا میں اسے پکار رہی ہے تو وہ بہ صد ناز دلبرانہ فرما رہا ہے۔ اس وقت کہیں اور پہنچ جائے گا راشد۔ مرہون سماعت تری آواز نہ ہوگی۔ انا للہ و انا الیہ راجعون۔ یہ کہیں خودکشی کرنے کے ارادے کی اطلاع تو نہیں؟ کیوں کہ اس زمانہ میں اسی عمر کا فیض بھی اپنی خیالی محبوبہ سے اسی نوع کی باتیں کر رہا تھا کہ شاید تم مری قبر پر پھول چڑھانے یا اشک بہانے آؤ گی۔ ہو سکتا ہے کہ میری قبر کو پاؤں سے ٹھوکر مارنے آؤ۔

ایسی سب شاعری ناپختگی کے زمانے کی مشق ہوتی ہے۔ خیالات کو موزوں کلام میں قلم بند کرنے کی۔ اور کسی محقق کی تحقیق اور علمی موشگافیوں کی مستحق نہیں ہونی چاہیے۔ بات دراصل یہ ہے کہ فیض اور راشد کی نسل ایک اپج رکھنے والے بے علم شاعر کی مقبولیت سے متاثر ہو گئی تھی۔ اور اس سیل میں بہہ گئی تھی۔ اختر شیرانی اپنی سطحی بیت گوئی سے یکایک مقبول خاص و عام ہو گیا تھا۔ کیونکہ عام لوگ مسدس حالی اور اقبال کی سیاسی خطابت سے اکتا چکے تھے۔ سو اختر شیرانی کی "ہجوم ریشم و کمخواب" سلمی تازہ ہوا کے جھونکے کی طرح آئی اور سب کے دل میں بس گئی۔

میں نے ان دو نظموں پر اتنی تفصیل سے بات کی ہے۔ اس لیے کہ اپنی پابند نظموں میں راشد بڑی توفیق والے صاحب جوہر شاعر نظر نہیں آتے۔ فیض صاحب کے ہاں تو اس زمانے میں بھی کہیں نہ کہیں ایک آدھ چونکا دینے والا مصرع مل جاتا تھا۔ سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز۔ اور۔ وہ نیم خواب شبستاں وہ مخملیں باہیں۔ کاسا خوش صوت خوش منظر۔ مگر راشد صاحب کی پابند نظمیں تو قاری کے لیے صحرائے کالاہاری کی مسافت ہیں۔ ایسا سفر جس میں مسافر کے پاس نہ سایہ ہو نہ پانی۔ میرے جیسے نحیف اور تھڑدلے مسافر کے لیے تو پہلے تین

چار فرسنگ ہی انجام سفر ثابت ہوتے ہیں۔ کہ صبر دم توڑ دیتا ہے۔

ان نظموں کے مطالعہ کے بعد ایک عام شخص جو تحو ہر کے بیج سے سیب و انگور کے شہد سے میٹھے اور بہکتے پھل کی فصل آتے نہیں دیکھ سکتا۔ کبھی اس بات کا وہم و گمان بھی نہیں کر سکتا کہ "پہلو سے تیرے تیر کے مانند اٹھوں گا۔ کہنے والا ایک دن مرگ اسرافیل سباویراں ' ' صحرا نورد پیر دل اور حسن کوزہ گر ' جیسی لازوال اور بے مثال نظمیں کہے گا۔ میں برملا کہتا ہوں کہ جب میں نے فیض صاحب کے اصرار پر 1941 میں ماورا کا ایک نسخہ خریدا اور پہلی دو تین پابند نظمیں اسی رات تین تین چار چار مرتبہ پڑھیں تو مجھے فیض صاحب کے ذوق پر بھی شک ہونے لگا تھا۔ لیکن جب میں نے "ماورا" کے آزاد نظم والے حصہ کا بالاستیعاب مطالعہ کیا تو مجھے محسوس ہوا کہ راشد کی آواز بہت توانا اس کی فکر تہ دار اور اس کا اسلوب برتر مفاہیم کی کامل ترسیل کا وسیلہ ہے۔ ابتدائی نظموں نے میری طبیعت میں جو گھٹن پیدا کی تھی اسے آزاد نظموں کی نرم اور دلکشا ہوا نے تازگی اور شگفتگی سے مہکا دیا۔ پابند نظموں میں بھی ایک آدھ نظم ٹھیک ٹھاک ہے۔ لیکن سانیٹ ایک کے بعد ایک نکمی شاعری کا نمونہ ہیں۔ 'خواب کی بستی' میں پھر وہی نہایت ناگوار بات سامنے آتی ہے۔ اکیلا جاؤں گا اور تیر کے مانند جاؤں گا۔ نجانے اس زمانے کی محبوبہ کوئی چڑیل یا کوئی مردمار عورت تھی کہ یہ ایسے خوفزدہ ہوئے کہ تیر سے کم رفتار کا کبھی تصور ہی نہ کر پائے۔

یہ تیر کے مانند جانے کی خواہش۔ شعوری یا لاشعوری۔ گناہ اور محبت تک آتے آتے ختم ہو چکی ہے۔ یہاں عورت سے وصل بڑا گناہ ہے۔ شاید ابھی گناہ کیا نہیں تھا۔ کرنے کا تصور کیا تھا۔ وہ بھی تو گناہ ہے نا جناب مسیح ابن مریم نے اپنے مومنوں سے خطاب کرتے ہوئے فرمایا کہ قانون شریعت کہتا ہے کہ جس نے زنا کیا اس پر حد نافذ ہوگی۔ میں کہتا ہوں جس نے اپنے دل میں کسی عورت کو دیکھ کر زنا کا سوچا اس نے زنا کر لیا۔ اس پر حد نافذ ہوگی۔ اس مقام پر راشد صاحب جناب مسیح کی تازہ شریعت کی سطح سے بات کر رہے ہیں۔ میری روح میں گناہ کے تند و تیز شعلوں والی آگ بھڑک رہی تھی۔ جوانی ہوس کی سنسان وادیوں میں بھٹک رہی تھی۔ ہوس کی وادی کا سنسان ہونا توجہ چاہتا ہے۔ ظاہر ہوا گناہ میں دوسرا فریق شامل نہیں ہے۔ جوانی کے دن "عشرت آلود ' وحشتوں میں گزر رہے تھے۔ گناہ کی مے جوانی کے ساغر میں چھلک رہی تھی۔ ' حریم گناہ " میں عشق دیوتا کا گزر نہیں تھا۔ سارا بیان چھوٹی بات کو بڑا بنا کر پیش کرنے والے آدمی کا ہے۔ جو ابھی لفظ کے جمال اور غلو کے ناخوش گوار اثرات سے آگاہ نہیں۔ اصوات کی ترتیب کے امکانات سے بھی واقف نہیں ہے۔ خس ناتواں اپنے محل استعمال پر نہایت بے جوار اور

بدصورت ترکیب ہے ۔ چند تراکیب یہاں وہاں سے "گناہ اور محبت" کے پہلے سدیا canto "گناہ" سے اٹھا کر قاری کو عبرت دلانے کے لیے اس کے سامنے رکھ دی ہیں

شاعر گناہوں سے جو اس نے سوچے تھے اور مسیح کی بھیڑ کی طرح اسے احساس ہوا تھا کہ گناہ صادر ہو گیا ہے ۔ اور وہ بدکار ہے ۔ اب اپنی محبت کے جہاں میں آ گیا ہے ۔ محبت نئی دنیا میں بھی لیجہ ویسا ہی کو چک بات کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کا ہے ۔ محبت مردی کا ماہ و گسار ہوس پرستی کی لذت بے ثبات سے شرمسار ہے ۔ "بیمار خواہشوں" "ضیائے الفت کی پاک کرنیں" "فردوس گمشدہ کی تلاش میں رہ سپار" "نمود سحر کی خاطر" "ستم کش انتظار" "تقدیس جاوداں" "پاکیزہ زندگی" "معصیت کے جہنم" "جوانی کی تیرہ و تار بستیاں" ۔ فیض صاحب کی اس نظم کے سوا جس میں وہ محبوبہ سے کہتے ہیں کہ تم شاید میری فکر کو ٹھوکر مارنے آؤ کہیں ایسی ہر یور تحت سے ندامت کا شائبہ تک نہیں ۔ راشد صاحب کے گھریلو ماحول روایتی اخلاق اور خوب و ناخوب کی مسلمہ اقدار پر زیادہ سختی سے کاربند تھا ۔ اختر شیرانی بھی حافظ محمود شیرانی صاحب جیسے صاحب علم و فضل متقی بزرگ کا فرزند تھا ۔ میرا تجربہ یہ ہے کہ جب ایسے گھرانوں کے ماحول میں پل کر نئی نسل پڑھ لکھ جاتی ہے اور جہان زیست میں خود مختار حیثیت سے داخل ہوتی ہے تو وہ گناہ کو عین ثواب سمجھنے لگتی ہے ۔ گناہ the thing to do ہو جاتا ہے ۔ ہمارے ہاں جیسا کہ ایک جدید انگریز عمرانی محقق گنتھر نے کہا ہے Swing of the pendulum کا اصول کار فرما رہا ہے ۔ یا افراط کی انتہا یا پھر تفریط کی انتہا ۔ کبھی ہم اس صراط مستقیم پر نہیں چلے جو زندگی کا درمیان کا راستہ ہے ۔ جسے ارسطو نے The golden mean کہا ہے ۔ انسان کی اپنے پورے وجود سے انصاف کی راہ ۔ یہاں نفس کو ۔ سامان کی کھلی چھٹی دی جاتی ہے ۔ نفس کو مار دینا مستحسن ہے ۔ آدمی بشر بھی ہے ۔ اور ملائکہ سے افضل بھی ہے ۔ سو انسان کو اپنی ان دونوں سطحوں سے انصاف کرنا ہوگا ۔ جو جس کا جائز حق ہے وہ اسے دینا ہوگا ۔ ہماری روایت انسان کو مخنث نہیں بناتی ۔ نہ گورو کا سانڈ بننے کی اجازت دیتی ہے ۔ تہذیب نفس کرتی ہے نفس کو فطرت اعلیٰ کے تابع کر کے زندگی بسر کرنا سکھاتی ہے ۔ وہ زندگی جو full and good life ہوتی ہے ۔ ہمارے ہاں میر درد اور غالب نے افراط تفریط سے اجتناب کیا ۔ غالب ایک سطح پر کہتے ہیں ۔

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں اس بت بیداد گر کو میں

غالب خواہش کی موجودگی کو تسلیم کرتے ہیں۔ اور جتنا اس کا حق ہے وہ اسے دینے سے اجتناب نہیں کرتے۔ لیکن وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ قطرے کو گہر بننے کے لیے بہت کڑے مراحل طے کرنا پڑتے ہیں۔ اور ایک برتر تعلق طالب و مطلوب (بشر کا بشر سے) زندگی کے پھلنے پھولنے اور مقام کمال تک پہنچنے کے لیے لازم ہے۔ وہ عشق کی تکریم ہی کے نہیں تقدیس کے قائل ہیں۔

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

ہر انسان بہ یک وقت دو سطحوں پر محبت جاریہ کا اہل ہوتا ہے۔ ایک محبت جاریہ اس ارشاد کے تحت ہے کہ وہ "ایک تن ہوں گے" یا یہ کہ "وہ ایک دوسرے کا لباس ہیں"۔ عہد نامہ عتیق کی کتاب میں آدمی کی پسلی نکال کر اس کی ران کے گوشت سے عورت بنانے کا ذکر ہے۔ آدم تنہا تھا سو خداوند عورت کو اس کے سامنے لایا تو آدم نے کہا یہ تو میری ہڈی سے ہڈی اور گوشت سے گوشت ہے۔ یہ ناری کہلائے گی کہ نر سے نکلی ہے۔ اس کے لیے مرد ماں باپ کو چھوڑے گا اور یہ ایک تن ہوں گے۔ سو یہ "ایک تن ہونا" انسانی زندگی کی تزئین و تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ اس "ایک تن ہونے" والی محبت میں بھی استمرار لازمی ہے۔ احسن بھی ہے۔ زندگی کے جمال کی اساس ہے۔ دوسری محبت اس سے برتر ہے۔ وہ نردبان کے پچھلے پایہ پر نوع کی محبت ہے اور آخری بلندی پر ذات مطلق یا اللہ تعالی سے نسبت ہے۔ اس میں بھی استمرار اور کامل وابستگی ہی سے بات بنتی ہے۔ آدمی کو یہ آگہی حاصل ہو اور معاشرہ صحت مند ہو تو پھر افراط اور تفریط معمول نہیں بنتی۔ اور ہیئت اجتماعی کا کار فرما اصول swing of the pendulum نہیں ہوتا۔ اس افراط اور تفریط کے ذمہ دار ہمارے ظاہر پرست اجارہ دار ان دین مبین اور مطلق العنان بادشاہت اور اس صدی میں آمریت ہیں۔ جرم دونوں کا برابر ہے۔ راشد صاحب ایک بیمار معاشرے میں جامد ضابطہ اقدار کے مطابق پرورش پا کر جوان ہوئے۔ آغاز جوانی میں پنڈولم تفریط کی جانب تھا سو جنسی خواہش گناہ کبیرہ تھی۔ پھر جو ردعمل کا آغاز ہوا تو پنڈولم افراط کی جانب لڑھک گیا۔ یوں کہ اس نے اس سارے ضابطہ اقدار کو کاملاً رد کر دیا۔ اپنی لوح دل سے حرف غلط قرار دے کر اسے مٹا ڈالا۔ اور کاملاً آزاد اور بے حد و بے نہایت تعمیل خواہشات اور تسکین جبلت کو اپنا فکری نصب العین اور منشور بنالیا۔ میں نے ذہین نقاد مرحوم سلیم احمد کی کتاب "اردو نظم اور پورا آدمی" پڑھی تھی۔ مجھے یہ پوری طرح یاد نہیں کہ انہوں نے راشد صاحب کو

(جب راشد نے نچلے درجے کے تقاضوں کو قبول ہی نہیں خود پر محیط کر لیا کچھ مدت کے لیے) پورا آدمی تسلیم کر لیا تھا کہ نہیں، مجھے اتنا ضرور یاد ہے کہ حالی میں تو انہیں حالی کے مظہر کے سوا کچھ نظر نہیں آتا تھا۔ مجھ عاجز کو تو مولانا حالی کی بر تر غزل ایک مکمل آدمی اور ایک مکمل شاعر کی تخلیق نظر آتی ہے۔ قلق اور دل کا سوا ہو گیا   دلاسا تمہارا بلا ہو گیا۔ یہ نفسیاتی تہ داری آدھے یا نامکمل آدمی کو نصیب نہیں ہوتی۔ اور اس شعر کی سطح تک پہنچنے کے لیے ایک پورے آدمی کو پوری عمر چاہیے۔ ایک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیش عشق   رکھی ہے آج لذت زخم جگر کہاں۔ زیادہ مثالیں دینا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ کہ یہ تحریر اور جہت اختیار کر لے گی۔ ورنہ ایسے اشعار کی حالی کے ہاں کوئی کمی نہیں۔ میں آدمیوں کو پرکھنے کا وہی معیار رکھتا ہوں جسے دانش اعصار نے مستند قرار دیا ہے۔ کہ آدمی زندگی میں اپنا مقام پہچانے اور پھر اس مقام کے تقاضوں کے مطابق زندگی بھر پور طریقے سے بسر کرے۔ اپنے حقوق کی نگہداری کرے۔ اپنے فرائض خوشدلی سے ادا کرے۔ اور اپنے نفس کا حق بھی ادا کرے۔ اور نوعی سفر ارتقا میں اجتماعی خیر کے لیے اپنی توفیق کی حد تک مثبت کردار بھی ادا کرے۔ انسان کی جنسی زندگی اور جنسی روابط کے بارے میں زیادہ ٹوہ لگانے کو میں شخص متعلقہ کی privacy میں مخل ہونے کا جرم قرار دیتا ہوں۔ جو قابل دست اندازی پولیس ہو نہ ہو اخلاقی سطح پر سخت مذموم فعل ہے۔ راشد صاحب ہمیشہ مجھ پر مہرباں رہے۔ پشاور میں میں نے ان کی تشریف آوری کے بعد ایک مہینہ کام کیا۔ صرف دو دفعہ ملاقات ہوئی۔ نہایت ناخوش گوار حالات میں۔ تلخی بھی بہت ہوئی۔ پھر مکمل قطع روابط رہا لیکن جب 1949ء کے اوائل میں وہ ریڈیو پاکستان کے صدر دفتر میں ڈائرکٹر بن کر آئے تو میرے پاس خاصا بڑا گھر تھا جس میں میں تنہا رہتا تھا۔ میری مودبانہ درخواست کو راشد صاحب نے قبول فرما لیا اور مجھے میزبانی کا شرف بخشا۔ میں نے انہیں قریب سے دیکھا تو مجھے محسوس ہوا کہ وہ دوستی، محبت اور خلوص کے بھوکے ہیں۔ میں طبعاً محبت کرنے والا آدمی ہوں سو راشد صاحب مجھ پر حد سے سوا شفقت فرمانے لگے تھے۔

1962ء میں محمود ایاز صاحب مدیر 'سوغات' (بنگلور) کراچی تشریف لائے تو انہوں نے مجھ سے فرمایا کہ ریڈیو پر ایک گفتگو ریکارڈ کرنے کا انتظام کر دوں وہ اسے transcribe کروالیں گے۔ سو ضیا، میں اور محمود ایاز صاحب شریک گفتگو ہوئے جو ریکارڈ ہو گئی۔ محمود ایاز صاحب نے اسے ٹرانس کرائب کروالیا اور جدید اردو شاعری اور شعرا پر یہ گفتگو 'سوغات' میں چھاپ دی۔ میں نے اس گفتگو میں راشد صاحب کے اسلوب پر کڑی تنقید کی تھی اور یہاں تک کہہ دیا تھا کہ وہ جگہ جگہ اپنی نظموں میں ڈرائننگ کا تاثر دیتے ہیں۔ 1991ء میں میں لاہور گیا تو

امہ " علامت " کے مدیر منتظم جناب سعید شیخ صاحب کے ہاں رات کے کھانے پر ڈاکٹر انور
ید صاحب سے ملاقات ہوئی ۔ میں ان کے نام سے آشنا تھا ۔ ان کا آدھ مضمون بھی میں نے پڑھ
ھا ۔ انہوں نے خود اپنا تعارف کروایا اور پھر بڑی محبت سے باتیں کرتے رہے ۔ انہوں نے یہ
ی بتایا کہ انہوں نے " سوغات " میں چھپی ہوئی گفتگو کی متعدد فوٹو کاپیاں مجلد کروا رکھی ہیں ۔
وہ اردو ایم ۔ اے کے لیے تیاری کرنے والوں کو ہمیشہ مشورہ دیتے ہیں کہ اس گفتگو کا پوری
ہ سے مطالعہ کریں ۔ یہ خبر یقیناً راشد صاحب کو بھی پہنچی ہوگی کیونکہ وہ تو ہر چار چھ برس بعد
ستان آتے تو لاہور میں چند روز قیام ضرور فرماتے تھے تاکہ لاہور کے ادیب اور شاعر دوستوں
ے ربط قائم رہے ۔ راشد صاحب کی یہ بڑائی ہے کہ انہوں نے میری تنقید کا برا نہیں مانا ۔ جمیل
ی صاحب نے جب " راشد نمبر " اپنے موقر جریدے " نیا دور " کا نکالا تو راشد صاحب نے انہیں
ا کہ ان کے دوستوں کو ایک ایک پرچہ اس خاص شمارے کا بھیج دیں ۔ سات آٹھ دوستوں میں
ں صاحب ، جسٹس عطاء اللہ سجاد اور آغا عبد الحمید کے بعد میرا نام لکھا تھا ۔ یہ میرے لیے بڑے
ار کی بات تھی ۔ اس سے پہلے میں 1993 ء میں امریکہ گیا تو دو روزہ قیام نیویارک کے
سرے دن انہوں نے دولت کدے پر مجھے کھانے پر بلایا اور اس دعوت میں نیویارک میں
یم پاکستانی سفارت کاروں کے علاوہ ادیب اور ادب دوست حضرات کو بھی مدعو کیا تھا ۔ کوئی
ں بائیس آدمیوں کی شاندار ضیافت کی تھی ۔ وہ اپنے مہمانوں کو اچھی شراب پلا کر اچھا کھانا کھلا
ہمیشہ بہت خوش ہوتے تھے ۔ میرے لیے بہت بڑھیا قسم کا اناناس جوس منگوایا تھا ۔ مجھے گلاس
ں کیا تو فرمایا یہ پاک مشروب مولانا حمید نسیم کے لیے ہے ۔ دعوت میں شریک چند لوگوں کو
ت ہوئی کہ انہیں یہ معلوم نہیں تھا کہ میں بہت عرصہ سے تائب ہو چکا تھا ۔

میں نے 1949 ء میں راشد صاحب کو مہینوں ہر روز صبح دفتر جانے سے پہلے اور شام
ے نیم شب تک بہت قریب سے دیکھا ۔ وہ بڑی منظم اور organised شخصیت رکھتے تھے
یعت میں صفائی حد سے سوا تھی ۔ لباس کا انتخاب بھی بہت احتیاط سے کرتے تھے ۔ چال ڈھال
ں بھی بڑی تربیت دات سے ایک پر وقار اور شائستہ طور قائم کیا تھا ۔ شام کو دو تین گھنٹے بڑے
ہماک اور استغراق سے مطالعہ کرتے تھے ۔ غیر ملکی ادب و شعر کے ساتھ ساتھ علم الانسان ،
سیات پر تازہ ترین تحقیق کے نتائج ۔ بین الاقوامی سیاسی اور اقتصادی رجحانات ، غرض اپنے عصر
ے اس کی کلیت میں باخبر رہنے کی پوری کوشش کرتے تھے ۔

مجھ سے کئی بار مذہب ، وجود باری تعالیٰ ، حقیقت وحی اور آئندہ زندگی جیسے مسائل پر
تگو فرمائی ۔ سطحی نہیں ۔ میرے علم کی حد تک ۔ پوری جامعیت اور دقت نظر کے ساتھ ۔ پہلے ہی

تنبیہ کر دی تھی کہ وہ مذہب سے کنارہ کش ہو چکے ہیں۔ ' مشرق کی زبونی احوال ان کے مطابق
" مذہب کے پروردہ توہمات کی وجہ سے ہے۔ ایک خاص زمانے تک مذہبی عقاید کی افادیت تھی
لیکن اب وہ نفس اجتماعی کیلیے زنجیرپا بن چکے ہیں جو ہمیں قدامت سے آزاد نہیں ہونے دیتی۔
ہماری پس ماندگی کا صرف ایک مداوا ہے کہ ہم انسانی عظمت کو اس کی اپنی مضمر خوبیوں کی وجہ
سے تسلیم کریں اور سے زمانے کی آزمائشوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے نئے اور تازہ افکار کو اپنے
ہاں پنپنے اور پروان چڑھنے کا موقع دیں۔'

میں راشد صاحب سے انسان کے پورے وجود کی بات کرتا۔ ٹھوس حقائق کی اہمیت کو
قبول کرنے کے ساتھ ساتھ مجرد باتوں کا ذکر کرتا اور اساسی سوالوں پر غور و فکر کی ضرورت کی
توضیح کرتا۔ مغرب کی مادیت پرستی اور روس کی لادین سوسائٹی کی محرومیوں کا ذکر کرتا۔ تو وہ
کہتے کہ آزادی افکار اور اقوام کی حریت کے لیے اتنی قیمت ادا کرنا کوئی ایسی بڑی قربانی نہیں
راشد صاحب free sex کو زیادہ سنگین برائی نہیں سمجھتے تھے۔ اگر باہمی رضامندی ہو تو
اس میں کوئی قباحت انہیں نظر نہیں آتی تھی۔ ان کے لیے جنسی فعل اتنا ہی فطری امر تھا جتنا پیاس
لگنے پر پانی پینا۔ سو ہم کبھی کسی Common ground پر نہ آسکے۔ لیکن وہ فکری اختلاف
کو بڑی فراخدلی سے قبول کرتے تھے۔ ایک دفعہ بڑی رقت سے کہنے لگے۔ کاش جس واحدی سے
تم میرے ملحدانہ خیالات سنتے ہو اور نہایت دھیمے لہجہ میں اپنے تصورات اور اپنے عقاید اور مذہبی
نظریات کو میرے سامنے دہراتے ہو ہمارے دین کے Monopolists بھی حلم اور کشادہ
دلی اختیار کر سکیں۔ میں نے ایک دن ان سے کہا کہ راشد صاحب آپ نے کبھی غور فرمایا ہے کہ
یہودی جو کروڑ دو کروڑ مردوں عورتوں کی قوم ہیں کیوں اتنی بڑی اقتصادی قوت ہیں۔ کیوں
بیس بائیس لاکھ آبادی والا ملک اسرائیل سارے عالم اسلام کو دو چار دن میں ختم کر سکتا ہے۔ کہنے
لگے ہاں۔ میں نے کہا جو آپ جانتے ہیں وہ پوری حقیقت کا صرف ایک حصہ ہے۔ ان کا علم اشیا اور
ان کی سائنسی علوم میں فضیلت۔ لیکن بڑی وجہ ان کی قوت کی اپنے ضابطہ حیات پر ان کا کامل یقین
اور اس سے کلی وابستگی ہے۔ انہوں نے کبھی اپنے ہاں Schism اور اختلاف رائے کی اجازت
نہیں دی۔ عقبہ جیسے عظیم عالم دین اور متقی ربی کی (حضرت مسیح سے نصف صدی قبل) کھال
کھنچوادی کہ اس نے ایک دینی مسئلے پر مرکزی مجلس علماء Senedrin کے فیصلہ سے
اختلاف کیا تھا۔ مجھے بہرحال کئی دن کی مسلسل گفتگو کے بعد یہ بات ماننے ہی پڑی کہ زوال کا
سب سے بڑا سبب ہمارا بہتر فرقوں کا فروعات پر اختلاف پر شدت سے قائم رہنا اور ایک
دوسرے کو کافر اور ملعون قرار دینا ہے۔ ان اختلافات کی وجہ سے ملت اندرونی انتشار کا شکار ہے

اور اصل دین ہمارے نفس اجتماعی سے کاملاً غائب ہو چکا ہے۔ چند مستثنیات ہیں۔ اہل اللہ بزرگ۔ ان کا احترام تو اکثریت کرتی ہے مگر ان کی باتوں پر عمل کوئی نہیں کرتا۔ کہنے لگے اب تم نے صحیح بات کی ہے۔ اب تم وہی بات کہہ رہے ہو جو میں کہتا ہوں۔ اگرچہ تمہارے الفاظ مختلف ہیں۔

یہ باتیں عرض کر کے میں نے انسان راشد کا ایک دھندلا سا سراپا آپ کے سامنے رکھ دیا ہے۔ اندر کے انسان کا سراپا۔ اب وہ اوپر کے دھڑ تک کب نظر آیا اور نچلے دھڑ تک کب پہنچا اس سے کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ راشد جو عالمی سطح کا شاعر ہے وہ بڑے تخلیق کار کی طرح پورا وجود رکھتا تھا۔ جبلی اور فکری۔ اور دونوں کا اظہار خوف اور جھجک کے بغیر کرتا تھا۔ چونکہ نچلے دھڑ کو راشد صاحب نے ہمیشہ جبلت کا آلہ سمجھا۔ کہ بول و براز کی نکاسی کا وسیلہ بھی یہی نچلا دھڑ ہے۔ سو جنسی ضرورتوں کی تسکین بھی اتنا ہی مبرم تقاضا ہے جتنا دوسری غیر جنسی حاجات کی تسکین، چنانچہ راشد صاحب نے کسی عورت سے ٹوٹ کر محبت نہیں کی۔ وہ ایسی فطرت رکھتے تھے کہ دیرپا عشق جس میں ایک مرد اور عورت، ہمیشہ کیلیے ایک تن ہو جائیں ان کے لیے ممکن ہی نہیں تھا۔ ان کا ہر تعلق عارضی نوعیت کا اور calculated ہوتا تھا۔ عمیق تر سطح سے معرا۔ میں ان کی بیویوں کی بات نہیں کر رہا کہ وہ محض سوشیل کنٹریکٹ تھے۔ وہاں کلیتہً ایک تن ہونے والی بات نہ تھی۔ فیض صاحب نے بہت سے عشق کیے۔ راشد صاحب اور فیض صاحب کے لیے مجھے پروانہ کا کبھی خیال نہیں آیا۔ مگر ایک فرق دونوں میں تھا۔ فیض صاحب کا ہر عشق اپنی مدت عمر تک ٹوٹ کر ہوتا تھا۔ وہ اپنی عورت کو پورے بدن اور جنسی لگن سے چاہتے تھے۔ شاعر فیض سے لے کر حیوان فیض تک سارے فیض اس وقتی محبت کیلیے خود کو وقف کر دیتا تھا۔ راشد صاحب کے اندر کا آدمی اور تخلیق کار اور سوچنے اور تفکر کرنے والا راشد جبلی جذبے کی تسکین کرنے والے راشد سے ذرا ہٹ کر خود کو قائم اور برقرار رکھتا تھا۔ میری نظر میں فیض صاحب کے کامل عارضی عشق اور راشد صاحب کے "لب بیاباں بوسے بے جان" یا "دو بول ایک پیکر" "یخ بستہ ایک رات" والے جسمانی تعلق میں اساسی طور پر کوئی فرق نہ تھا۔ صرف degree کا فرق تھا وجود کی سطحی involvement میں۔ میں ایک عام آدمی کی سطح پر یہ ایمان رکھتا ہوں کہ جب تک دل کا تعلق ایک ذات تک محدود ہو کر اس پر مرتکز نہ ہو جائے، جب تک جبلت اور روح دونوں مل کر ایک فرد کے نہ ہو جائیں، عورت ایک مرد کی اور مرد ایک عورت کا نہ ہو جائے، وہ تعلق حیوانی سطح کا ہے۔ اور میں اسے لائق اعتنا نہیں سمجھتا۔ سو میں اب راشد صاحب کی شاعری کے اس پہلو پر اس کے سوا کوئی بات نہیں کروں گا۔ راشد صاحب کی ساری شاعری کے پیچھے

محبت کی خواہش یا Refined Sex Desire کی ناکامی کا احساس کار فرما نظر آتا ہے۔ ایک ہلکی سی مسلسل کسک کی طرح۔ یہ ان کی ساری شاعری کے پیچھے Back curtain ہے میں اس حقیقت کو تسلیم کر کے اب صرف ان چیزوں کو سامنے لاؤں گا یہ ناتمامی جن کا محض ایک پس منظر ہے۔ دھیما سا۔ اور میں راشد صاحب کی فکر میں عمق اور وسعت میں اضافہ کے ساتھ ساتھ ان کے اسلوب، ان کی لفظیات، ان کے استعمال عروض use of prosody اور الفاظ میں آہنگ اور ربط اصوات کا جو منفرد شعور و ادراک انہیں تھا اس کو صراحت سے بیان کرنے کی کوشش اپنی توفیق کی حد تک کروں گا۔

ایک معتبر نقاد نے اپنے مخصوص نظریہ نظم کے تحت راشد صاحب کے فارسی آمیز اسلوب کا بطور خاص ذکر کیا ہے۔ مجھے ان کے لفظوں سے کچھ یوں لگا کہ وہ اس "فارسی آمیز اسلوب کو ایک منفی نقطہ سمجھتے ہیں۔ ایک ایسی خامی جس سے راشد صاحب کی تخلیق کے مجموعی تاثر اور سطح میں کچھ کمی آجاتی ہے۔ وہ محترم نقاد اب اپنی جگہ بالکل صحیح ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ جب جدید ادب کی رو اپنی روانی میں محکم اور عام ہو گئی تو سارے نئے اور نوجوان ادیب اور شاعر کتاب گھروں میں انگریزی اور مغربی دوسری زبانوں کے انگریزی تراجم کے پیپر بیک ایڈیشنوں پر پروانہ وار گرنے لگے۔ وہ یہ محسوس کر چکے تھے کہ ولی دکنی سے حالی اور داغ کے دور تک اور پھر یاس یگانہ، حسرت، فانی اور شاد عظیم آبادی تک آتے آتے (میں اس freak کا جس کا نام نظیر اکبر آبادی ہے ذکر نہیں کروں گا) اردو شاعری اپنی تازہ کاری اور ندرت کی توفیق کو ختم کر چکی ہے۔ پرانی روایت Exhaust ہو چکی ہے۔ اقبال کی اتباع ناممکن ہی نہیں لاحاصل بھی ہے راشد، فیض، میراجی اپنی اپنی جگہ امام بن چکے ہیں سو نئی فکری اور اسلوبی راہیں نکالنے کے نئے ماخذ غیر ملکی ادب ہی میں مل سکتے ہیں۔ اپنے لفظوں کو روشنی یورپ اور امریکہ کے فکری مہ و ماہ وں سے مل سکتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سرحد کے مشرق کی طرف دلی سے بمبئی تک رسائی کا شوق بھی بڑھنے لگا کہ یوں بین الاقوامی مرتبہ حاصل کیا جاسکے گا۔ سو دس بارہ برس کے اندر اندر ہمارے اردو ادب میں ایک نئی نسل سامنے آگئی جس کی فارسی آمیز شعری زبان کی جگہ جو میر و مرزا، مومن غالب اور اقبال اور راشد کی زبان تھی وہ ادبی زبان بن گئی۔ جس کے لیے میرے پاس "ہندوستانی" کے سوا اور کوئی لفظ نہیں۔ یہی نہیں اساطیر بھی یورپ اور پیرس سے درآمد ہونے لگے۔ پاکستان میں اردو ادب میں تخلیق کاروں کا یہ نیا گروہ قریب قریب ایسے ہی پھلا پھولا جیسے افغانستان کے جہاد کے گیارہ برسوں میں پاکستان میں ہیروئن۔ اور اسلحہ کا کالا کاروبار کرنے والے ہماری اقتصادی اور معاشرتی اور اجتماعی زندگی پر غالب آگئے۔

اب بات یہ ہے کہ مغربی ادبی سرمایہ میں ہزاروں دلنواز خوبیاں اور حسن ہیں۔ مگر ایک بڑی خرابی ہے کہ وہاں کا موسم، وہاں کا لباس، وہاں کی غذا، وہاں کا مذہب، وہاں کی دیومالا اور لوک روایت، ان کی عبادات، ان کے تہوار، ان کے دلپسند مشروب، ہمارے اجتماعی مزاج سے بہت مختلف ہیں۔ میں ایک چھوٹی سی مثال پیش کرتا ہوں۔ سان یاں برس کو ادب کا نوبل انعام ملا تو اس کی کتابوں کے انگریزی ترجمے چند مہینوں کے اندر اندر کراچی، لاہور، راولپنڈی، پشاور، سارے شہروں کے کتاب گھروں میں پہنچ گئے۔ میں نے بھی اس بڑے شاعر کی کتابیں The winds . The Exile . Anabasis سب خرید لیں ان ہو کی Illumination اور Collected Poems اور Apolonaire کی ایک کتاب بھی میرے پاس تھی نام یاد نہیں کہ وہ کتاب مدنی لے گئے تھے۔ ملارمے اور دوسرے بڑے فرانسیسی شاعروں کا کلام تو اب پرانی چیز ہو چکا تھا اور کلاسیک شاعری تو ہر پڑھے لکھے ادیب کے پاس تھی ہی۔ میں نے Anabasis کو کہ وہ سان یاں برس کا پہلا شاہکار تھی اور اس کا ترجمہ میرے پسندیدہ شاعر T S Eliot نے کیا تھا سب سے پہلے پڑھنا شروع کیا۔ ایلیٹ نے اپنے تعارف میں لکھا ہے کہ اس نے اس عظیم نظم کو اول تا آخر چھ بار پڑھا جب جاکر اس نظم کی کلید اسے ملی۔ میں تو یہ پڑھ کر ہی سہم گیا تھا۔ کیونکہ ایلیٹ کو فرانسیسی زبان پر کامل قدرت حاصل تھی جیسے غالب کو فارسی پر تھی۔ اب میں نے نظم پڑھنا شروع کی۔ تین چار گھنٹے روز پوری یکسوئی سے ہر لفظ پر غور کرتا۔ چھ آٹھ دفعہ اول سے آخر تک میں نے بھی یہ نظم پڑھی۔ کہیں دو مصرعے سمجھ میں آگئے۔ کہیں چار۔ میں نے تمام ماخذ سے اناباسس کا قصہ اس کی تمام تفاصیل کے ساتھ جاننے کی کوشش کی۔ پھر نظم کو پڑھا۔ کچھ اور مصرعے سمجھ میں آگئے۔ پھر دوسری کتاب Exile شروع کی۔ ہر دوسرے صفحے کے بعد نمک Salt کا لفظ دہرایا جاتا ہے۔ اب ہماری روایت میں نمک کے لفظ سے جتنے تلازمات ہیں انہیں شعور میں یکجا کیا۔ لیکن اس سے اس نظم کو سمجھنے میں کوئی مدد نہ مل سکی۔ سب کتابوں کے مطالعہ کا حاصل دیا ت ــــ سنہ تو تیج۔ 1955 میں جب میں سات آٹھ ماہ برطانیہ میں رہا تھا وہاں ڈلن ٹامس کی بہت دھوم تھی میں نے اس کی تمام کتابیں خرید لیں۔ اور آغاز Colected Poems سے کیا۔ ہر نظم اول سے آخر تک پڑھتا تھا اور پھر سوچتا تھا کہ شاعر کیا کہہ رہا ہے۔ چند نظمیں نسبتاً آسان تھیں وہ تو میری سمجھ میں آگئیں مگر ٹامس کے خصوصی شعری اسلوب کی حامل اہم نظمیں سمجھ میں نہ آئیں۔ پھر اتفاق سے مجھے کارڈف اور سوان سی جانے کا موقع مل گیا۔ ڈلن ٹامس سوان سی کا رہنے تھا۔ میں نے وہاں ایک ریڈیو پروڈیوسر سے اپنی مشکل کا ذکر کیا اس نے مسکرا کر جواب دیا ہمارا ماحول را مشکل ہے۔

اگلے دن اس مہربان شخص نے مجھے بادبانی کشتی میں سوان سی کے سمندر کی سیر کرائی ۔ ہم ساحل سے بہت دور نہیں گئے ۔ لیکن افتاں خیزاں کشتی سے سوان سی کے شہر اور پہاڑوں کا نظارہ کیا تو یوں لگا جیسے یکایک آنکھیں کھل گئی ہیں ۔ لندن واپس آکر رات کو ڈلن ماسں کی نظموں کو پھر پڑھنا شروع کیا تو اب بات کچھ کچھ سمجھ میں آنے لگی ۔ میں اس طویل Digression کے لیے معافی کا طالب ہوں لیکن یہ بات اس لیے کہنا پڑی کہ ہمارے ادیب جا و بے جا مغربی ادب کے حوالے دیتے ہیں ۔ حالانکہ ہماری بڑی اکثریت وہاں کے ادب کے تمام مفاہیم سمجھنے سے ویسے ہی قاصر ہے جیسے اینا میری شمل رومی اور اقبال کے عمیق تر مفاہیم سمجھنے سے قاصر ہیں ۔ اور اگر سمجھ بھی جائیں تو انہیں ایک نئی ولادت دیے بغیر ایک مختلف Ethos ، ایک مختلف لسانی روایت میں Transplant کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتے ۔ وہاں سے ہم کام کی چیزیں بہت کم حاصل کر سکے بجز ادبی اور لسانی تحریکوں پر بحث کرنے اور عالمانہ مقالے لکھنے کے جنہیں ہماری ادبی روایت سے دور کا تعلق بھی نہیں کیونکہ ہماری زبان کی ساخت مغربی زبانوں کی ساخت سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتی ۔ اس کے ساتھ ساتھ جو بڑا نقصان ہوا وہ یہ کہ ہم اپنے ادب کے ورثے سے انحصار سے دور ہو گئے ۔ اور اپنی لسانی روایت کے اساسی عناصر ہماری گرفت سے نکل گئے ۔ قصور راشد صاحب کا نہیں ۔ ان کا کلام ہماری سودا، غالب اور اقبال کی روایت سے زیادہ فارسی آمیز نہیں ۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہمارے جدید تر نقادان ادب جن کی محنت، لگن اور ناقدانہ صلاحیت کا میں ایک ادنی معترف ہوں اردو نظم کو میر تقی میر، مرزا سودا، مومن، غالب اقبال کے آہنگ اور ان کی لسانی اساس سے پاک کرنا چاہتے ہیں ۔ اساطیر بھی وہ مغرب اور مشرق قریب سے مستعار لے رہے ہیں ۔ اور وہ بولی نئی نظم اور جدید تر غزل میں لکھ رہے ہیں جسے سرحد کے اس طرف آسانی سے سمجھا اور اس سے لطف اندوز ہوا جا سکے ۔ نتیجتاً یہ نئی زبان ننگی بچی زبان ہے almost denuded ۔ جس یتیم یسیر زبان کو ہمارے جدید تر شاعر اور ادیب رائج کرنا چاہتے ہیں وہ کسی ملک کے برتر ادب کی زبان نہیں ۔ قرۃ العین جو اس وقت سارے برصغیر کی pre-eminent فکشن رائٹر ہیں، ان کی زبان میر و غالب فیض اور راشد کی خواجہ آتش کی زبان ہے ۔ ان کے عنوانات بیشتر علامہ اقبال کے اشعار سے لئے گئے ہیں ۔ میرے بھی صنم خانے، کار جہاں دراز ہے، وغیرہ وغیرہ ۔

اب غور کیجئے ۔ راشد کی زبان فیض صاحب کی زبان سے زیادہ فارسی آمیز یا مفرس نہیں دست افشاں ۔ پائے کوباں، شہ شمشاد قداں خسرو شیریں دہناں ۔ چشمہ مہتاب ۔ مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم ۔ وحشت تنہائی ۔ ہونٹوں کے سراب ۔ اور تلازمات کا سارا لسانی نظام اور

تلازمات کا سارا لہجہ فارسی مزاج رکھتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ فیض صاحب کے مفاہیم نسبتاً بہت آسان اور ہمارے تجربے سے قریب ہیں۔ فارسی راشد میں فیض صاحب جتنی ہی ہے۔ مگر اس کا خیال زیادہ عمیق، تہ دار اور مجرد ہوتا ہے۔ سو لفظی تصویر بھی ذرا مشکل ہو جاتی ہے۔

اب میں قاری کو اس مقام پر لے آیا ہوں جہاں راشد صاحب کے اسلوب اور ان کی لفظیات پر صراحت سے بات کی جا سکتی ہے۔ ہماری اردو شاعری میں اسلوب کی دو متوازی روایتیں برابر قائم رہی ہیں۔ ایک وہ ہے جو میر کے سادہ کلام کی نہج پر قائم ہوئی۔ مصحفی، ذوق داغ، نظام رامپوری اور امیر مینائی اس روایت سے وابستہ ہیں۔ دوسری روایت بھی میر تقی میر کے نسبتاً زیادہ فارسی آمیز کلام اور مرزا سودا کے اسلوبی طمطراق سے چلی اور آتش، مومن، غالب اور اقبال تک پہنچی۔ پھر برتر شاعروں میں مابعد اقبال راشد اور فیض نے اس روایت کو قائم رکھا نظیر اکبرآبادی تو خود ایک پوری روایت ہیں جو ان سے شروع ہوئی اور انہی پر ختم ہو جاتی۔ مگر حفیظ جالندھری نے اپنی بعض نظموں میں نظیر اکبرآبادی کے اسلوب کو زندہ رکھا اور کہیں کہیں میراجی میں اس کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ میر کا عمیق تر افکار اور تجربات کا بیان سادہ مضامین والی روزمرہ کی زبان میں نہیں۔ غالب کے ہاں تو فارسی کا زیادہ استعمال ناگزیر تھا کہ وہ اوق مابعد الطبیعیاتی مسائل بھی بیان کرتے تھے۔ "گنجینہ معنی کا طلسم" "عندلیب گلشن ناآفریدہ" قمری کف خاکستر" "بلبل قفس رنگ" "گوش نصیحت نیوش" "پرتو خورشید" "مہ خورشید جمال" جادۂ راہ فنا" جیسی تراکیب کی فراوانی ہے۔ مگر میر کے ہاں بھی ایسا آہنگ اور مزاج نایاب نہیں۔ "چشم خوں بستہ" "اوراق مصور" "نسبت عشقی" جیسی مثالیں تو کلیات میں یہاں وہاں بکھری پڑی ملیں گی۔ یہ چند شعر ان کے دیکھیے۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

اور

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

اور

خورشید سا پیالہ مے بے طلب دیا
پیر مغاں سے آج کرامات ہو گئی

اور

یہ تو ہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا
سخت کافر تھا جس نے پہلے میر
مذہب عشق اختیار کیا

ہمارے کتنے جدید تر شاعر ہیں جو "تو ہم کا کارخانہ" کے سارے مفاہیم اور آخری شعر میں "کافر" کے تلازمات سے آگاہ ہیں۔ اب دور جدید کی پہلی نسل کے صاحب عہد شاعر فیض احمد فیض کا اسلوب دیکھیے۔ حافظ کے اسلوب اور لفظیات کی گونج ان کی کلام میں صاف سنائی دیتی ہے۔ میں ایک بات پورے وثوق سے کہتا ہوں کہ چند نئے الفاظ راشد صاحب کو اپنی منفرد فرہنگ اپنے نئے خیالات کے لیے مطلوب تھے انہیں سب سے الگ کرنے کے لیے وہ بہت مختصر سی تعداد ایسے الفاظ کی لے آئے۔ زنگولے اور گلولے۔ اور شیراز (شراب) اور داریوش بزرگ (اردو کا دارا۔ سکندر والا)۔ ان سے صرف نظر کر کے کلیات فیض اور کلیات راشد کو آمنے سامنے رکھئے تو فارسی کی حد تک دونوں میں کوئی فرق نظر نہیں آئے گا۔ بات ساری لفظ کے پیچھے کہی ہوئی بات کی ہے۔ میں جالبی صاحب کی کتاب میں شامل مقالہ نگاروں کی اکثریت سے اس معاملے میں ذرا سا اختلاف رکھتا ہوں کہ راشد صاحب احساسات لطیف کے شاعر ہیں۔ یا ہو سکتا ہے کہ جستہ جستہ اقتباس پڑھے ہیں۔ سو بات پوری طرح نہ سمجھ پایا ہوں۔ میرا معروضہ یہ ہے کہ راشد مشکل اور نازک خیالات و افکار کا شاعر ہے۔ جیسے ڈرائیڈن ہے براؤننگ ہے۔ اور ہماری صدی میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہے۔ دیکھیے اس کے ہاں سے دو ایک مختصر مثالیں پیش کرتا ہوں۔ وقت کے بارے میں کہتا ہے The still point of time یہ نہایت آسان الفاظ میں بات کہی ہے۔ جیسے غالب نے کہا تھا۔ آخر اس درد کی دوا کیا ہے۔

فلسفہ کے ایم اے کے بہت ذہین طالب علم سے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی اس مصرعے کے معنی پوچھیے۔ گمان غالب ہے کہ اس کے وہم و گمان میں بھی نہیں آئے گا کہ کیا بات کہی ہے۔ Four Quartets کی ایک نظم کا پہلا مصرعہ ہے The river is a strong brown god فرمائیے کیا بات دھیان میں آئی۔ الفاظ تو کوئی مشکل نہیں۔

دسویں جماعت کا طالب علم ہر لفظ کا اردو میں ترجمہ کر دے گا۔ اسی طرح راشد صاحب بھی اکثر بات اونچی سطح کی کرتے ہیں۔ اور اکثر پڑھنے والے حتی کہ مستند اور معتبر ادیب بھی یہ گمان کرنے لگتے ہیں کہ راشد کو "فارسی ہو گئی ہے"۔ فارسی نہیں ہوئی۔ غالب کو اس شعر میں کیا ہوا تھا بوجھ وہ سر سے اٹھا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے . کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے۔ بہت سے محترم استاد جو کالجوں میں کلام غالب پڑھاتے ہیں اس شعر کے مفاہیم بیان نہیں کر پائیں گے۔ جس کو میری بات پر یقین نہ آئے تحقیق کر کے دیکھ لے۔ راشد کے بیشتر کلام کا بھی یہی حال ہے۔ اچھے اچھے اہل علم بہت سوچ اور غور کے بعد راشد صاحب کے کلام کی تہ تک پہنچیں گے۔ فیض نے فارسی آمیز لہجے میں کہا ہے۔ دشت تنہائی میں اے جان جہاں لرزاں ہیں : تیری آواز کے سائے ترے ہونٹوں کے سراب۔ اکثر سننے والے یہ بیت سنتے ہی جان لیں گے کہ شاعر نے کیا کہا ہے۔

لیکن جب راشد کہتا ہے۔

آدمی سے ڈرتے ہو؟
آدمی تو تم بھی ہو۔ آدمی تو ہم بھی ہیں!
آدمی زباں بھی ہے آدمی بیاں بھی ہے
اس سے تم نہیں ڈرتے؟
حرف اور معنی کے رشتہ ہائے آہن سے آدمی ہے وابستہ
آدمی کے دامن سے زندگی ہے وابستہ
اس سے تم نہیں ڈرتے!
"ان کہی" سے ڈرتے ہو .

اپنے سینے پہ ہاتھ رکھ کر سوچیے اور بتائیے کے ان مصرعوں میں کس بات تک ذہن فوراً رسا ہو گیا؟ مجھے یقین ہے نہیں ہوا۔ کہ یہ بات بہت مجرد سطح کی ہے۔ میں نے عرض کیا تھا کہ راشد آدھے میر تقی میر، پورے مرزا سودا، آتش۔ مومن، غالب اور اقبال کی روایت سے وابستہ ہیں۔ ایک صاحب نے تو جالبی صاحب کی کتاب میں یہاں تک کہہ دیا کہ شروع شروع میں راشد پر اقبال کے اسلوب کا اثر خاصا نمایاں ہے۔ یہ اس لیے فرمایا کہ ایک نظم میں راشد صاحب کے مصرعوں میں "شعلہ جوالہ" "خودی" اور ایک آدھ ایسا ہی اور لفظ "یقین" یا "ایمان" نظر آ گیا تھا۔ یہ بات ڈاکٹر خلیل الرحمن اعظمی صاحب نے فرمائی تھی اور مثالیں یہ دی تھیں۔ حضرت یزداں۔ (ایک شعر میں) دوسرے شعر میں۔ دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا اور "انسان" میں ذلت آدم

نظم زندگی۔ جوانی اور پھر عشق میں۔

یہاں عدم ہے نہ فکر وجود ہے گویا
یہاں حیات مجسم سرود ہے گویا

مجھے یہ ساری مثالیں دیکھ کر بہت حیرت ہوئی۔ میں علم کے شعبوں میں ڈاکٹریٹ کرنے والوں سے ویسے ہی بہت مرعوب ہوتا ہوں۔ ایک تو اس لیے کہ میرے استاد ڈاکٹر تاثیر بھی ادب کے ڈاکٹر تھے۔ اور دوسری بات یہ کہ میں تو ڈاکٹر واکٹر کچھ نہیں۔ ایک معمولی طالب علم ہوں۔ یہاں ویسے یہ صد ادب یہ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ آدمی اردو زباں میں خیر اور شر، حق و ناحق کی اضداد کے ٹکراؤ کا جب ذکر elevated level پر کرے گا۔ وجود اور عدم، ہونے اور نہ ہونے کی بات کرے گا Being اور Nothingness کو زیر بحث لائے گا تو اس کے لیے ستیز خیر و شر کہنے کے سوا کوئی چارہ کار نظر نہیں آئے گا۔ کہ یہ تراکیب سنائی اور عطار اور رومی کے زمانے سے شروع ہوئی تھیں اور آج تک مستعمل ہیں۔ ان الفاظ کا استعمال تو والستہ کیا

گیا ہے وہ اس روایت سے ناتا توڑ رہے ہیں جس کے دور حاضر میں عظیم داعی اقبال تھے۔ سو وہ یہ الفاظ استعمال کر کے اقبال ہی کی زبان میں اقبال کی اخلاقیات اور الہیات کو رد کر رہے ہیں۔ ان پر طنز کر رہے ہیں۔ یہ ان پر اقبال کی چھاپ نہیں۔ اقبال کے مسلک سے لاتعلقی کا اعلان ہے۔ یہ وہ طوق و سلاسل ہیں جو وہ ایک ایک کر کے توڑ رہے ہیں۔ میرے خیال میں میرے اس عاجزانہ معروضے کے بعد جالبی صاحب کی کتاب پڑھنے والے ایسی نیم پختہ باتوں سے زیادہ متاثر نہیں ہوں گے۔

زمانہ مابعد اقبال میں جدید شاعری کے امامان اول فیض اور میراجی اور راشد ہیں۔ فیض صاحب نے اردو میں حافظ کا ساؤ کشن متعارف کرایا اور اس میں کچھ رنگ جان کیٹس کی sensuous ۔ imagery کا بھی شامل کیا۔ سو ان کا کام ان کے فراواں جوہر اور توفیق اختراع کو پیش نظر رکھتے ہوئے آسان تھا کہ غم و طرب کے باطنی احوال کو خارجی حسی شکل دینا بہت زیادہ دشوار نہ تھا۔ فیض صاحب نے لسیاتی اسلوب کو یوں سطح کمال تک پہنچایا کہ ایک کھیپ ان کے بعد برنگ فیض غزل اور نظم کہنے والوں کی سامنے آگئی۔ نام گنوانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن فیض کے خوشہ چینوں میں کسی کے جوہر کی سطح فیض صاحب کی جوہر کی سی نہ تھی۔ ۔ وہ فیض صاحب جیسا علم رکھتے تھے۔ سو دوسرا فیض کہاں سے آتا۔ تیسرے درجہ کے شاعر ہیں جو فیض صاحب کے نقال ہو کر رہ گئے۔ میراجی جدید نظم میں نفسیات کی جدید تحقیق سے حاصل کردہ انسانی تحت الشعور اور لاشعور کی آگہی کو شعر میں ڈھالنا چاہتے تھے۔ لڑکی کے پیشاب کی

دھار کو اچھی شاعری کا قالب دینا ایسا ہی کاٹ کر پانی کی نہر تو تنہا روانی کر دینے سے بھی کہیں مشکل
کام تھا اور ایک سراسر نئی لفظیات چاہتا تھا۔ میراجی بہت بڑی تخلیقی توفیق کے مالک تھے
محنت اور لگن میں بھی یکتا تھا بہت جلد مر گئے۔ اس جواں مرگی کے باوجود وہ شانہ بشانہ
دوش ہیں اور فیض صاحب سے برتر سطح کی شاعری کر گئے۔ راشد نے اپنے آبا کے روحانی اخلاق
اور معاشرتی ورثہ کو رد کر دیا۔ مغرب کی سائنس سے بھی وہ بیزار تھے۔ کہ استحصالی عمریت ہو کہ
سرمایہ دارانہ سیاست اور معاشرت دونوں میں گھٹن اور سنگدلی ان کی برداشت سے کہیں زیادہ
تھی۔ لیکن وہ مغربی علمی تجسس اور نئی راہیں تراشنے کے شوق کو اپنی طبیعت کے مطابق پاتے تھے
سو انہوں نے مغرب کی معیشت اور معاشرت، مغرب کے استحصالی رویے کو بھی قطعیت سے رد
کیا تھا جیسے اپنے آبا کے عافیت کوش طرز زندگی کو کر چکے تھے۔ وہ انسانی فکر و وجدان کی کامل
آزادی کے اپنے خواب کو حقیقت بنتے دیکھنا چاہتے تھے۔ اس کے لیے شعر کی فکر اور لہجہ دونوں کو
رائج روایت سے ہر رنگ میں مختلف ہونا لازم تھا۔ اقبال کی طرح راشد نے بھی نیٹشے کی فکر سے
استفادہ کیا۔ اقبال نے قوت اور فوق البشر (مرد کامل) کے تعقل نیٹشے سے لیے۔ راشد نے
Thus spake Zaratustra کے اسلوب اور روحانی روایت کو رد کرنے کے سر
سے اکتساب فیض کیا۔ نیٹشے نے کہا تھا خدا مر چکا ہے۔ راشد نے کہا خدا کا جنازہ فرشتے اٹھائے لیے
جا رہے ہیں۔ عدم آباد کی طرف نیٹشے کی علامتیں اور تھیں۔ مسیحیت اخلاق غلامانہ تھی۔ راشد
نے کہا کہ مشرق کا خدا، مشرق کا طریق زندگی، ایک علم سے عاری پس ماندہ قوم کا ہے جو اپنی زبوں
حالی اور پستی میں آسودہ ہے۔ اپنے نئے ادق اور کہیں کہیں نازک اور لطیف افکار کے لیے بھی نئے
اسلوب، نئی لفظیات کی ضرورت تھی جو اردو کے ہر روایتی اسلوب سے بالکل مختلف ہو۔ لیکن
شکوہ اور عمق میں مرزا سودا، غالب اور اقبال کی روایت سے کم تر نہ ہو۔ یہ بھی ایک نہایت صبر
آزما اور مشکل کام تھا۔ انہیں وہ طرز اظہار درکار تھی جو ان کی استفہامی جرات ان کی بات کا
اور ان کی قوت ایجاد کو برتر شاعرانہ سطح پر لباس الفاظ عطا کر سکے۔ راشد جہاں دو دا کے تعاقب میں
جہاں انسان پرانی بیساکھیوں کو دور پھینک کر اپنے پاؤں پر چلنا سیکھ چکا ہو گا۔ وہ اپنے اندر ایک
نیا سچ دریافت کر چکے ہیں (مجھے اور آپ کو وہ سچ نیم صداقت نظر آئے تو اس سے شاعر کی فکری
توانائی کو کوئی نقصان نہیں پہنچتا۔ کہ شاعری میں اہم بات اپنے سچ کا شاعرانہ سطح پر کامیابی سے
اظہار اور ترسیل ہے)۔ میں یہاں یہ عرض کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں بہت راسخ العقیدہ
مسلمان ہوں۔ ویسا ہی جیسے میرے مثالی بزرگ اور میری راہ کے روشن مہر و ماہ تھے معروف
کرخی، فضیل بن عیاض، بایزید بسطامی، جنید بغدادی، سید علی ہجویری، عطار اور رومی رحمت اللہ

علیہم اجمعین ۔ میں راشد کی ناخواندہ ملاؤں کی قساوت قلب اور ان کے جہل کی بنا پر دین بیزاری کو اسی شدت سے رد کرتا ہوں جس شدت سے انہوں نے خدا اور اپنی روحانی روایت reject کیا۔ مگر میں نے رائے کے اس شدید اختلاف کے باوصف انہیں پڑھا۔ ان کی سے ۔ میں نے دانتے کو نہایت مودب طالب علم کی طرح پڑھا تھا اگرچہ وہ اسلام دشمن ذہن رکھتا تھا۔ اور میں پوری صداقت سے مانتا ہوں کہ دانتے اور رومی تاریخ انسانی کے دو عظیم ترین شاعر ہیں ۔ میرے مطالعے نے مجھے بتایا کہ راشد صاحب اپنی ایک عمر میں وہ کام کر گئے جو انسانی ارتقا، تغیر کے سفر میں کئی نسلوں کی مسلسل محنت سے انجام پذیر ہوتا ہے ۔ وہ اپنے پر شکوہ اسلوب میں اردو کی بڑی شعری روایت سے وابستہ ہیں ۔ مگر ان کی فرہنگ ، ان کی اصطلاح سازی ، ان کی اختراع تراکیب ، سب خالصتاً ان کی اپنی ہیں ۔ کہیں کہیں ایک آدھ لفظ ذرا زیادہ نامانوس بھی آجاتا ہے ۔ لیکن مجھے وہ راشد کو پڑھتے ہوئے اجنبی نہیں لگا۔ صاحبو! ہم نے دیکھا کہ ایزرا پاؤنڈ نے اپنے Cantos میں جو اس کا حاصل عمر تخلیقی شاہکار ہیں چینی زبان کے مصرعے چینی رسم الخط میں شامل کیے ہیں جہاں ایک اوپر سے آتی ہوئی سطر نیچے جاتی ہے اور تقریباً تین چوتھائی صفحہ گھیر لیتی ہے ۔ اس نے الجبرا کی دو ایک مساویات بھی لکھی ہیں ۔ شاید مجھے اور آپ کو یہ بات مضحکہ خیز لگے ۔ مگر یہ بات نہ صرف یہ کہ بہت سنجیدہ بلکہ برحق بھی ہے کہ ایزرا پاؤنڈ دانش حاضر کو جو تمام انسانی علم و آگہی کی وارث ہے اپنے وجدان میں ایک نامیاتی اکائی بنا چکا تھا اور اسے ایک عظیم صناع کی طرح لفظ کا پیراہن پہنا دیتا تھا۔ ایلیٹ نے جو خود انگریزی زبان کے چھ عظیم شاعروں میں سے ایک ہے ایزرا پاؤنڈ کو خود سے بہتر صناع greatter craftsman تسلیم کیا ہے ۔ انگریزی زبان کے تمام معتبر نقادوں نے بھی ایزرا پاؤنڈ کو عصر حاضر کا عظیم ترین صناع اور شاعر مان لیا ہے ۔ راشد کے چند نامانوس الفاظ کو بھی ہمیں قبول کرنا ہوگا۔ اس لیے کہ راشد ایک نئی لادین ، لاعقیدہ ، فعال اور جواں فکر کے لیے نئی اور وسیع فرہنگ ایجاد کرنا چاہتے تھے ۔ تاکہ ان کی لفظیات ۔ ان کا اسلوب ، ان کے نئے شاعرانہ مفاہیم کی جن کی کوئی مثال ہمارے ادب میں نہ تھی پوری سچائی اور تہ داری سے ترسیل کر سکے ۔ راشد کی نئی لفظیات کی ایک مثال دیکھیے

میں اس خشت کوبی سے تنگ آگیا ہوں
کہاں ہیں وہ دنیا کی تزئین کی آرزوئیں
جنہوں نے تجھے مجھ سے وابستہ تر کر دیا تھا
تری چاہتوں کی جو ئے شیر کیوں زہر کا اک سمندر نہ بن جائے

جیسے پی کے سو جائے ننھی سی جاں
جو اک چھپکلی بن کے چمٹی ہوئی ہے ترے سینۂ مہرباں سے
جو واقف نہیں تیرے درد نہاں سے؟
اسے بھی تو ذلت کی پائندگی کے لیے آلۂ کار ہونا پڑے گا
بہت ہے کہ ہم اپنے آبا کی آسودہ کوشی کی پاداش میں
آج بے دست و پا ہیں
اس آیندہ نسلوں کی زنجیر پا کو تو ہم توڑ ڈالیں!

یہ زبان تو اتنی مشکل نہیں ۔ کوئی عام روش سے زیادہ فارسی آمیز بھی نہیں ۔ فیض صاحب کے مقابلے میں اس کلام میں فارسی کا اثر نسبتاً بہت کم ہے ۔ اور پھر دیکھیے "چھپکلی" کا لفظ آیا ۔ اور یہ نہیں کہ کراہت انگیز نہیں تھا ۔ بلکہ اس سے بیان کو بہت زیادہ تاثیر اور خلوص ملا ۔ میر نے مکڑی کا لفظ بھی سطح عظمت سے استعمال کیا تھا ۔ یہ چادر مہتاب ہے مکڑی کا سا جالا ۔ لسانی سطح پر ترکیب "آسودہ کوشی" محل نظر ہے ۔

"انقلابی" نظم ۔ totalitarianism پر ہے ۔ راشد صاحب اسے "روسی ہمہ اوست" کہتے تھے ۔ میری ناچیز رائے میں یہ ایک نہایت موزوں اور بلیغ ترکیب ہے ۔ "انقلابی" اس جبریت میں نوع انسانی کی نجات دیکھتا ہے ۔ اسے اشتمالی مطلقیت کا Monolith انسان کے مرض کہن کا چارہ نظر آتا ہے ۔ جو ناکامیوں، محرومیوں اور افلاس میں عام لوگوں کی شراکت کے سوا کچھ نہ تھی ۔

نظم کا پہلا بند ہے ۔ میں یہاں خیال کے ارتقا اور معنی آفرینی کی بات نہیں کر رہا ہوں ۔ نئی فرہنگ، نیا اسلوب، نئی لفظیات ایجاد کر کے اسے احسن طریقے سے استعمال کرنے کی بات کر رہا ہوں ۔

مورخ ۔ مزاروں کے بستر کا بار گراں
عروس اس کی نارس تمناؤں کے سوز سے آہ بر لب
جدائی کی دہلیز پر ۔ زلف در خاک نوحہ کناں
یہ ہنگام تھا ۔ جب ترے دل نے اس غمزدہ سے
کہا لاؤ ۔ اب لاؤ ۔ دریوزۂ غمزۂ جانستاں
مگر خواہش اشہب باد پیما نہیں
جو ہوں بھی تو کیا

کہ جولاں گہ وقت میں کس نے پایا ہے کس کا نشاں؟

اب اگلا بند چھوڑ دیا۔ کہ پوری نظم ہیئت و خیال کے اعتبار سے زیر بحث نہیں۔ مقصود صرف اسلوب اور لفظیات کی صراحت ہے۔

جو آنکھوں میں اس وقت آنسو نہ ہوتے
تو یہ مضطرب جاں
یہ ہر تازہ و نو بہ نو رنگ کی دلربا
تری اس پذیرائی چشم و لب سے
اما کے سنہرے جزیروں کی شہزاد ہوتی
ترے ساتھ منزل بہ منزل رواں و دواں
اسے اپنے ہی زلف و گیسو کے دام ازل سے
رہائی تو ملتی
مگر تو نے دیکھا بھی تھا
دیوتا تار کا حجرہ تار
جس کی طرف تو اسے کر رہا تھا اشارے
جہاں بام و دیوار میں کوئی روزن نہیں ہے
جہاں چار سو باد و طوفاں کے مارے ہوئے راہگیروں
کے بے انتہا استخواں ایسے بکھرے پڑے ہیں
ابد تک نہ آنکھوں میں آنسو نہ لب پر فغاں

زبان اردو ہے۔ لہجہ وہی ہے جو لکھنؤ کے کائستھوں کا ہوا کرتا تھا۔ فیض صاحب کی زبان سے زیادہ مشکل اور فارسی آمیز لہجہ اس نظم میں نہیں۔ لیکن کیا اس نظم کے اسلوب اور اس کی لفظیات میں سودا کی، غالب کی، اقبال کی، کسی قدیم یا جدید ایرانی شاعر کی کوئی گونج کسی آشنا لہجے سے کوئی مماثلت ہے؟ قطعاً نہیں۔ یہاں راشد کا ڈکشن، ان کی لفظیات اتنی ہی منفرد ہے جتنی انگریزی زبان میں اپنے عہد میں ورڈزورتھ کی تھی۔ پھر براؤننگ کی اور اس صدی میں ایلیٹ اور ڈبلیو۔جی۔ایٹس کی تھی۔یہاں، ہمارے ہاں سودا کی تھی۔ پھر آتش و مومن کی پھر غالب کی اور ہماری صدی کے پہلے چار عشروں میں علامہ اقبال کی تھی، مرزا سودا، میر تقی میر، آتش مومن، غالب، اقبال سب کی زبان اردو تھی۔ الفاظ بھی سب کے قریب قریب بجز اقبال مشترک تھے۔ مگر الفاظ کو باہم کر کے کلام موزوں بناتے مختلف مزاج، مختلف جمالیاتی حس، اصوات سے مختلف سطح

ربط اور پھر مختلف شعور و آگہی، جذبات کے مختلف باہمی ربط ان سب نے ایک منفرد اکائی بن کر ان سب بزرگوں کو ایک دوسرے سے ممیز شعری شخصیت بنا دیا۔ جس طرح مومن غالب سے مختلف ہے۔ مرزا سودا میر سے مختلف تھے۔ اسی طرح راشد اردو کی پرشکوہ اسلوبی روایت سے وابستہ رہتے ہوئے سب سے الگ سب سے جداگانہ لہجہ اور لفظیات رکھتے ہیں۔ میرے خیال میں اگر راشد صاحب اور کچھ نہ کرتے صرف یہ لہجہ یہ اسلوب وضع کر کے اپنا شعری سفر ختم کر دیتے جب بھی وہ ایک بڑے اور صاحب اسلوب شاعر مانے جاتے۔ مگر راشد نے صرف مشرق کے خدا اور مشرق کے مذہب سے انکار نہیں کیا۔ وہ تو آج کل ہر مسخرہ کر رہا ہے۔ انہوں نے اپنی نئی لفظیات کو صرف نئے پن کے لیے ایجاد نہیں کیا تھا۔ ان کے فکر و احساس کی باہم آمیزی اور Interaction کی سطح بھی ارفع تھی۔ اور انہوں نے بڑی تعداد میں ایسی نظمیں کہی ہیں جو عالمی سطح پر ہیں۔ اور جدید شاعری کے اماماں اول تک میری ناچیز رائے میں اردو شاعری نے عظیم شاعر جو عالمی سطح پر یہ مقام حاصل کر سکتے ہیں تین پیدا کیے ہیں۔ غالب اقبال اور راشد۔ میر تقی میر اپنے دل افروز کلام میں William Blake کی سطح پر ہیں۔ کمی ان کے ہاں یہ رہ گئی کہ کلام ضخیم ہے اور سطح بہت ناہموار ہے۔ عظیم شاعر صرف وہ ہوتا ہے جس کی عام سطح برتر ہو۔ سارا کلام معتبر ہو۔ جمالیاتی اور تکنیکی سطح پر اور معنوی لحاظ سے۔ پھر اس میں عظیم بلندیاں higher peaks وافر تعداد میں ہوں۔ میر تقی میر کی شاعری میں higher peaks کی تعداد تو مطلوبہ حد تک ہے مگر باقی کلام کی سطح معتبر مقام پر ہموار نہیں۔ میری ناچیز رائے میں راشد کے کلام میں یہ دونوں باتیں موجود ہیں۔ پابند شاعری کے سوا۔

کہنے والوں نے راشد صاحب کے بارے میں یہ بھی کہا کہ ان کے خاصے کلام میں بالخصوص ابتدائی کلام میں انفعالیت نمایاں ہے۔ جو میرے اندازے کے مطابق ان کے خیال میں راشد کے ہاں ایک کسری نقطہ minus point ہے۔ اول تو یہ بات کہ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کو راشد صاحب کی اس کچی شاعری کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔ اسے راشد کا زمانہ مشق قرار دے کر عجائب گھر میں رکھ دینا چاہیے۔ جہاں پرانی تہذیب کے، جو مٹ چکی ہے، آثار صرف دید کی خاطر رکھ دیے جاتے ہیں مگر انہیں ہاتھ لگانے کی اجازت نہیں ہوتی۔ بعد کے کلام میں جہاں کہیں انفعالیت ہے وہ نہایت مثبت اثر اپنے حزن کی دھیمی لو سے قاری کے شعور و احساس پر مرتب کرتی ہے۔ لیکن اس کا ذکر بعد میں آئے گا۔

راشد صاحب اپنی نہاد میں اور پھر خود تدریسی کے نتیجے میں اس طبقے میں شامل ہو گئے تھے جسے انہوں نے "اہل حساب" کہا تھا۔ وہ اپنے اقتصادی بدحالی کے دور میں بھی اپنے اندر کبھی

انفعالیت کا شکار نہیں ہوئے تھے ۔ جو تنگی ترشی کم تر ملازمت کی وجہ سے سہنا پڑی اس کا نفسیاتی
ازالہ انہوں نے خاکسار تحریک میں شمولیت سے کر دیا تھا ۔ ابتدائی نظموں میں جو فضا پائی جاتی ہے
وہ رائج جھوٹے رومان کی آئینہ دار تھی ایک نئی رو سے ہم آہنگی تھی ۔ اور بس ۔ یوں بھی ابھی وہ
شاعری میں خود اعتمادی کی اس سطح پر نہیں پہنچے تھے کہ کوئی نئی روحانی نہج تخلیقی عمل میں اختیار
کر لیتے ۔ یہاں بات پھر ایک دفعہ اس دور کی طرف پلٹتی ہے جب شاعری میں بیان بھی ناہموار ،
ناپختہ اور ناقص تھا ۔ فکر میں بھی ناہمواری تھی ۔ اور جذبے میں تلون حد سے سوا تھا ۔ مگر ایک
اچھی بات بھی نظر آئی ۔ راشد صاحب اس نو مشقی کے دور میں بھی بحور پر خاصا عبور رکھتے تھے اور
اس زمانے کی شاعری میں اوزان میں خاصا تنوع دیکھنے میں آتا ہے ۔ میں اسے واقف الفت نہ
کروں ۔ فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن ۔ اور دیکھنے کی خاص چیز یہ ہے کہ کسی مصرعے میں صوت
طویل نہیں ہوئی ۔ یعنی فعلن کی جگہ فعلان نہیں ۔ کہ مصرعے لان پر نہیں ختم ہوتے ہیں ۔
" رخصت " کی بحر مفعول مفاعیل مفاعیلن فعولن ہے ۔ ' انسان " (سائیٹ) مفاعیلن مفاعیلن
مفاعیلن مفاعیلن میں ہے ۔ " خواب کی بستی " کی بحر بھی یہی ہے ۔ کہ یہ عمیق جذبہ اور پر وقار فکر
کے اظہار کے لیے بڑی موزوں بحر ہے ۔ " گناہ اور محبت " میں بحر مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن
مفاعلاتن اختیار کی ہے ۔ یہاں بھی شاعر اتنا محتاط اور چوکس ہے کہ تمام مصرعے سبب پر ختم
ہوتے ہیں ۔ آخری اصوات سب رواں ہیں ۔ ' گناہ اور محبت ' بھی اسی بحر میں ہے ۔ یہاں بھی ہر
مصرعہ کا اختتام رواں صوت پر ہوتا ہے ۔ " ایک دن کی بحر ہے ۔ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن /
فاعلان ۔ " ستارے " میں مفاعیلن (چار دفعہ) والی بحر استعمال کی ہے اور " مری محبت جواں /
رہے گی " میں مفاعلاتن (چار ارکان پر مشتمل) ۔ " بادل " میں مفعول فاعلات ا عیل فاعلن
موضوع کے لیے مناسب بحر ہے ۔ " فطرت اور عہد نو کا انسان " / میں فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلات اس لیے آئی کہ یہ روانی کے ساتھ تفکر کی حامل بحر ہے ۔ رواں ہے مگر سست گام کہ دید کا
شوق تجسس اور انجذاب کے ساتھ ہے ۔ " مکافات " میں وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن ہے ۔
بحر کو بہت چابکدستی سے استعمال کیا گیا ہے اور تمام مصرعے حروف علت پر ختم ہوتے ہیں ۔ کہ
مکافات کے عمل جاریہ میں ساکت اصوات سے وقفہ نہ آجائے ۔ " شاعر کا ماضی " تفکر والی نظم ہے ۔
سو یہاں پھر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن کی بحر کا انتخاب کیا گیا ہے " خواب آوارہ " کے
موضوع کے لیے بھی یہی بحر مناسب تھی ۔ " زندگی جوانی اور حسن " میں جذبوں میں جمال اور فکر
میں تازگی اور ایک لہک ہے ۔ اس نظم میں ایک طرفہ خود نگری کا عالم ہے سو اس کے لیے موزوں
تر بحر مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن استعمال میں لائی گئی ہے ۔ بیشتر نظموں کا احاطہ کر لیا گیا ہے ۔

میں یہاں صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ شاعر موزونیت کلام کی تکنیکی حد تک خاصا ہنرمند ہے۔ صرف ایک بات اور بتانا ضروری ہے۔ ان ساری نظموں میں چھوٹی بحر جیسی بحر متقارب ہے شاعر نے استعمال نہیں کی۔ شاید اس لیے کہ ابھی چھوٹی بحر میں محکم اور پابندہ بات کہنے کی تکنیکی قدرت شاعر کو حاصل نہیں ہوئی۔

یہاں وہ شاعری ختم ہو جاتی ہے جس میں نقادوں کو "رومان" ہی نظر آیا۔ انفعالیت کے ساتھ ساتھ۔ مجھ سے اگر میرے دل کی بات کوئی پوچھے تو میں کہوں گا کہ یہ سارا کلام۔ غرق مئے ناب اولیٰ!

اب نظم آزاد کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ن۔ م۔ راشد جو "شعر نو کا خدا" ہے اپنے اصلی تخلیقی تشخص کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

اب "ماورا" میں جتنی نظمیں آئیں گی ان میں صرف دو بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلات اور فاعلاتن فعلاتن فعلن / فعلان۔ اب اختر شیرانی والی pseudo romanticism کے شکنجے سے قریب قریب آزاد ہو چکا ہے۔ اور یہ ہنگام ہے جہاں اس Influence کے تذکرے سے مفر نہیں جس نے راشد صاحب کو فری ورس کی راہ دکھائی۔ مجھے یہ بات اچھی طرح معلوم ہے کہ راشد صاحب کی ساری زندگی میں ان کے سب سے قریبی اور جگری دوست دو بزرگ تھے۔ جسٹس عطاء اللہ سجاد اور آغا عبدالحمید صاحب۔ کراچی کے انٹلی جنس اسکول میں واقع سن ہٹ میں جب راشد صاحب میرے ساتھ رہتے تھے، کئی راتیں ان دو دوستوں کے ذکر خیر کی نذر ہوئیں۔ نیم شب تک۔ راشد صاحب کو عطاء اللہ سجاد سے قلبی تعلق تھا۔ بچپن کی معصوم اور بے لوث رفاقت عمر بھر کے ربط دروں کی سطح پر دوستی بن گئی۔ آغا صاحب سے، خدا انہیں زندہ سلامت رکھے، تعلق خاطر آغا صاحب کے تبحر علمی اور ان کی خوش ذوقی کی بنیاد پر استوار ہوا۔ آغا صاحب کا ادبی ذوق عمیق اور معتبر ہے۔ وہ وہبی طور پر ادب کا سچا ذوق رکھتے ہیں۔ راشد صاحب نے متعدد بار مجھ سے کہا کہ وہ آغا عبدالحمید کو انگریزی شعر و ادب کے معاملے میں سند مانتے ہیں۔ ایک موقع پر انہوں نے یہ بھی فرمایا کہ آغا صاحب ہی نے انہیں فری ورس کی طرف راغب کیا تھا۔ پھر آغا صاحب کا ایک مختصر مضمون شاید "نیا دور" کے "راشد نمبر" میں شائع ہوا تھا۔ جو اب جمیل جالبی صاحب کی مولفہ کتاب "ن۔ م۔ راشد۔ ایک مطالعہ" میں بھی شامل ہے اس مضمون میں آغا صاحب کا وہ خط بھی شامل ہے جس میں انھوں نے ایک "نظم آزاد" راشد صاحب کو بطور نمونہ بھیجی تھی۔ میں نے اس نظم کو دو تین بار پڑھا۔ تکنیکی سطح پر مجھے ہرگز یہ احساس نہیں ہوا کہ یہ نظم ایک ایسے آدمی نے لکھی ہے جو شاعر نہیں ہے۔ اور

محض اس لیے اپنے علم کے زور پر لکھ دی ہے کہ وہ اس نئی ہیئت کے امکانات اپنے شاعر دوست پر واضح کر سکے ۔ میں اس نظم کا جو آغا صاحب نے راشد صاحب کو بھیجی تھی آخری بند یہاں نقل کر رہا ہوں ۔

مجھے شاعری سے تعلق مری جاں
یہی بس کہ خواہش کے مرنے سے پہلے
تمنا کی دنیا اجڑنے سے پہلے
ترے میٹھے ہونٹوں کو اک بار پھر یاد کر لوں
انہی کا کوئی گیت گا لوں کہ جن سے
مہک جائے شاداب ہو جائے دنیا
مجھے ایسی وابستگی مے کشی سے
یہی بس کہ تلخی سے مے کی ۔ حقیقت کی تلخی مٹا لوں
یہ آدم کے بیٹوں کی پیکار باہم
ذرا بھر کو تسکین کا روپ بھر لے

آخری مصرعے سے صرف نظر کیجیے ۔ قابل غور دوسرے مصرعے میں لفظ ' خواہش ' اور تیسرے مصرعے میں " تمنا " ہے ۔ آغا صاحب نے خواہش کو بالکل ان معانی میں استعمال کیا ہے جن میں غالب نے کیا ہے ، خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار ۔ اور پھر تمنا کا لفظ خواہش کے بعد کیسا مناسب ہے ۔ تمنا خواہش بیدار ہونے ہی سے پیدا ہوتی ہے ۔ خواہش تمنا کو جنم دیتی ہے ۔ تمنا خواہش کے اظہار کا مقام ہے ۔ جب تک دل میں تمنا ہے جان لو کہ فعال قوت جبلی خواہش ہے ۔ جب تمنا صرف ایک شخص پر مرکوز ہو جاتی ہے تو وہ محبت بن جاتی ہے ۔ اپنے آپ میں تمنا بے مرکز ہے ۔ اس بات کو نظیری نے بڑی صراحت سے بیان کیا ہے ۔ در آں دلے کہ محبت بود تمنا نیست ۔ آغا صاحب نے ان دونوں الفاظ کو ان کے نازک تلازمات کے ساتھ استعمال کیا ہے ۔ یوں کہ ان کا فرق واضح ہو جاتا ہے ۔ ایک اور قابل ذکر بات بحر متقارب کا استعمال ہے جو راشد صاحب نے " ماورا " کی اشاعت کے برسوں بعد استعمال کرنا شروع کی ۔ اور پھر بحر متقارب کے استعمال کو فن کارانہ مہارت تامہ تک لے آئے ۔ اس بحر کا آزاد نظم میں بہ سطح کمال استعمال راشد اور ضیا جالندھری نے کیا ہے ۔ یہ خاصی مشکل بحر ہے ۔ اسے بلمپت لے میں استعمال کرنا ہر کسی کے بس کی بات نہیں غالب نے بھی اسے برابر کی لے میں استعمال کیا ہے ۔ خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں ۔

راشد صاحب نے نظم آزاد کو اپنا وسیلہ اظہار بنا لیا تو اپنے اصلی شعری سفر کا آغاز بڑی احتیاط سے کیا۔ پھونک پھونک کر قدم رکھتے تھے۔ اور پوری اکیس نظمیں صرف دو بحروں میں لکھ دیں۔ بحر متقارب میں جس کا ذائقہ آغا صاحب راشد صاحب کو چکھا چکے تھے ایک مصرعہ نہیں کہا۔ "ماورا" کے بعد جب آزاد نظم کے Format پر مکمل قدرت حاصل کر لی تو عروض میں توسیع کا آغاز کیا۔ اور پھر ان کے ہاں عروضی تنوع اتنا ہے کہ اردو اور فارسی کی قریب قریب تمام بحروں کو ایک ماہر صناع کی سہولت اور آسانی سے استعمال کر کے دکھا دیا۔ راشد صاحب کو ارکان کے حسب دلخواہ استعمال میں وہ کمال حاصل ہوا کہ وہ اصوات کی ترتیب کے تنوع اور رنگا رنگی میں اقبال کے سوا دلی دکنی سے فانی اور یگانہ تک سب شاعروں سے آگے نکل گئے۔ لیکن ترتیب اصوات میں بھی وہ اقبال سے ایک قدم پیچھے ہیں۔ کہ اقبال سبب اور وتد کے مقامات تبدیل کر کے ہر طرح کی فکر ہر طرح کے خیال اور احساس کو ایک Master craftsman کی طرح اس کے مزاج کے عین مطابق بیان کرنے میں عدیم المثال perfection رکھتے تھے۔

یہاں اور ایک بات ذہن کی شعوری سطح پر ابھر آئی ہے۔ اس کا راشد صاحب کی شاعری سے کوئی راست تعلق نہیں۔ ایک رات نثر نگاروں کا ذکر آگیا۔ ہماری جنریشن تک تو نثر نگاری کے معنی بیشتر افسانہ اور ناول نگاری ہی تھے۔ میں نے کہا کہ میرے استاد کو احمد ندیم قاسمی صاحب کی نثر بہت پسند ہے۔ اور انہوں نے ریڈیو پر اپنے ایک تبصرے میں فرمایا کہ احمد ندیم قاسمی گلپوش زبان لکھتا ہے۔ بات عصمت چغتائی، منٹو، غلام عباس سے ہوتی ہوئی کرشن چندر تک آگئی میں نے کہا ٹھیٹھ پنجابی اور ہندو اور پھر ایسی رواں اردو لکھتا ہے۔ یہ بات سن کر راشد صاحب کھلکھلا کر ہنس دئے پھر فرمایا ہاں لکھتا تو خوب ہے۔ مگر اپنا لکھا ٹھیک طرح پڑھ نہیں سکتا۔ میرے پوچھنے پر کہا کہ دلی ریڈیو پر ایک ادبی میگزین پروگرام میں انہوں نے اپنا ایک دس بارہ منٹ کا افسانہ پڑھا اور اس میں دم بخود کو دم نجود Najud اور ملاحظہ کو ملاخطہ Mulakhta پڑھ دیا تھا۔ پھر حکم جاری ہو گیا تھا کہ کرشن صاحب کبھی اپنا لکھا ہوا افسانہ اور کوئی تحریر خود نشر نہیں کریں گے۔ میں نے کہا راشد صاحب یہ آپ نے لطیفہ گھڑ لیا ہے۔ کہنے لگے میں لکھنے کے فن کی تقدیس کا قائل ہوں۔ کسی لکھنے والے پر بہتان طرازی کو سنگین اخلاقی جرم سمجھتا ہوں۔ اور اس بات سے تم پوری طرح واقف ہو۔ اس بچارے کا کوئی قصور نہیں تھا۔ لاہور میں اردو بول چال کی زبان نہیں تھی۔ اب بھی نہیں ہے۔ کرشن چندر نے بڑی محنت کی۔ مگر اس کا علم زبان کتابی ہے۔ کسی جاہل کاتب نے ملاحظہ کا نکتہ ذرا مقام ہٹا کر دائیں جانب لکھ دیا اور بخود میں خ کا نقطہ ذرا اوپر اور ب کا نقطہ ذرا خ کے جانب لگا دیا۔ جس سے پہلا لفظ ملاخطہ پڑھا گیا اور دوسرا دم نجود

کہا۔ میں یہ بات سن کر دو ایک لمحے تو سکتے کے سے عالم میں رہا۔ پھر مجھے معاً شرارت سوجھی۔ میں نے کہا "راشد صاحب زبان کی نزاکتوں سے اتنے بے خبر شخص نے آپ کے پر شکوہ مجموعہ کا تعارف کیسے لکھ دیا۔ اگر آپ نے جو قصہ ابھی سنایا تھا واقعی سچا ہے جیسا کہ آپ نے بعد کے فقرے سے تاثر دیا تو پھر میں سو فیصد یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ تعارف آپ نے خود لکھا اور اپنے ایک دوست اور ریڈیو کے رفیق کے نام سے چھپوا دیا۔ اس کا ادبی تکرم میں اضافہ ہوا کہ شعر نو کے خدا کے مجموعے کا تعارف اس نے لکھا اور آپ کا کام نکل گیا کہ بخاری صاحب کے سوا آپ کے کلام کا سچا اور معتبر جائزہ اور کون لکھ سکتا تھا۔ اور اس وقت بخاری صاحب ڈائرکٹر جنرل تھے سو بہ آسانی رضامند نہ ہوئے۔ فیض صاحب لکھتے تو وہ تحسین باہمی والی بات ہو جاتی"۔ میری بات بڑی خاموشی سے سنی پھر فرمایا میں نے تم سا فتنہ پرداز اور کینہ ساز شخص شاید ہی کبھی دیکھا ہو۔ اچھا اب یوں کرو میرے پیارے شرلاک ہومز کہ بہت دیر ہو گئی ہے۔ سونے کی طرف توجہ دو اور سونے سے پہلے استخارہ کر لینا کہ ماورا کا دیباچہ کس نے لکھا تھا۔ میں نے کہا۔ شب شما خوش کہ وقت ماخوش کر دی۔ کہنے لگے حافظ و سعدی کی زبان کی مانگ مت توڑو اور اب اپنی بے ہودہ گوئی سے میرے کانوں کو مزید آزار نہ پہنچاؤ۔ السلام علیکم و رحمۃ اللہ و برکاتہ۔ یہ کہا اور دوسرے کمرے میں چلے گئے۔

میں اللہ کے غضب سے بہت ڈرتا ہوں۔ کہ خدا کو بغیر جانے سچے دل سے مانتا ہوں۔ میں نے جھوٹ کبھی جان بچانے کے لیے بھی نہیں بولا۔ کبھی وہ بات نہیں کی جس کی سچائی کی گواہی میرے دل نے نہ دی ہو۔ میں مرے ہوئے بزرگوں پر تہمت لگانے کو دوزخیوں کا عمل سمجھتا ہوں۔ یہ واقعہ جو میں نے لکھا ہے بالکل سچا ہے۔ راشد صاحب نے جو فقرے کہے تھے، کرشن چندر کے بارے میں وہ میں نے ایک حرف زیادہ یا کم کیے بغیر لکھ دیے ہیں۔ ویسے ایک بات کبھی کبھی میرے دل میں آتی ہے کہ اگر کرشن چندر اردو شاعری یا جدید اردو شاعری کے اتنے معتبر قاری تھے کہ راشد صاحب کے کلام پر تعارفی مقالہ لکھ سکتے تھے تو اس توفیق کا اظہار بعد ازاں بھی کبھی کبھی ہوتے رہنا چاہیے تھا۔ اگر ماورا کے بعد کرشن چندر صاحب نے دو چار اردو شعرا کے کلام پر تبصرہ لکھا اور ان تحریروں کا لہجہ اور زبان ماورا کے تعارف سے ربط دروں رکھتی ہے تو راشد صاحب نے بھونڈا مذاق کیا تھا۔ اللہ انہیں معاف فرمائے اور اگر بعد میں کسی شاعر کے کلام پر ادبی سطح کی تنقید کرشن چندر نے نہیں لکھی تو پھر میرے گمان کو تقویت پہنچتی ہے کہ وہ تعارف ن۔م۔ راشد صاحب نے لکھ کر اپنے دوست کے نام سے چھپوا دیا تھا۔ راشد صاحب کسی روحانی اخلاقی روایت سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ سو ایسا کام انکے نزدیک نہ گناہ تھا نہ اخلاقی سطح پر

ناپسندیدہ تھا۔ یہ بات میں نہ لکھتا اگر جالبی صاحب کی مرتبہ کتاب میں ماورا کے تعارف کا انتہائی
خیرنہ ہوتا جتنا کہ ہے۔

"ماورا" کی آزاد نظمیں۔ سب کی سب کسی نہ کسی وجہ سے توجہ طلب ہیں۔ "اتفاقات
میں راشد صاحب کی لفظی تصاویر بنانے کی غیر معمولی توفیق سامنے آتی ہے۔ "ساعت وزدیدہ و
نایاب" "لذت کش خمیازہ" "مژگاں تلے شبنم کا نزول" کاوش بیداری" وہم کے جال" ترا جسم
ہے نیسان بہار" پتوں میں لرزتی ہوئی کرنوں کا نفوذ"۔ یہ لفظی تصاویر بیشتر خارجی دنیا سے
متعلق ہیں۔ لیکن "وہم کا جال" ایسی تصویر ہے مجرد کہ کم تعلیم، دل بیدار سے محروم شخص اس
کے مضمرات تک نہیں پہنچ سکتا۔ ایسی لفظی تصاویر جو ایک خاص توفیق ادراک اور ایک خاص
سطح علم کی مقتضی ہیں وقت کے ساتھ بڑھتی چلی جائیں گی۔ اور خارجی مناظر کی تصویریں کم ہوتی
چلی جائیں گی۔ دوسری بات جو اس نظم میں توجہ طلب ہے وہ محبوب کی توجہ خدا کے وجود سے
ہٹانے کی بھرپور کوشش ہے۔ مسلسل اس وعظ کی تکرار ہے کہ تجھے یہ فکر کیوں لاحق ہے کہ خدا
ہے کہ نہیں ہے۔ پھر آخری دو مصرعے نظم کو اس جوڑے کا المیہ بنا دیتے ہیں۔ نظم کے نوجواں
عاشق اور اس کی محبوبہ کا۔ جس کے لیے قاری کے شعور اور احساس کو تیار نہیں کیا گیا۔ ان دو
مصرعوں سے یہ گمان گزرتا ہے کہ دونوں کردار بے ٹھکانا تھے۔ یا اپنے گھر میں وصل کی لذت سے
بہرہ یاب نہیں ہو سکتے تھے۔ سو چھپ کر کسی باغ میں، کسی گپھا کے پیچھے، شہر سے ذرا ہٹ کر
"ایک تن "ایک رات کے لیے ہو گئے تھے۔ اور صبح جب بھونرا جو صرف پھول کا رس لینے آتا ہے
سو مطلبی ہے آئے تو دیکھے کہ دو چاہنے والے ملے اور وصل کی ایک رات کی قیمت یہ ادا کی کہ ٹھٹھر
ٹھٹھر کر مر گئے۔ اور صبح کو ان کے یخ بستہ جسم پائے گئے۔ اور آخری مصرعہ میں وہ خدا جس کے
بارے میں عاشق نے رات اپنی محبوبہ کو سوچنے سے منع کیا تھا۔ اب شاعر اسے اس جوڑے کی بے
وقت مرگ بے کسی پر شرمسار کر رہا ہے۔ کہتا ہے کہ اگر کوئی خدا واقعی ہے تو پشیماں ہو جائے کہ
اس نے نوع انسانی کی اجتماعی زندگی میں بے نہایت امیری اور بے انتہا افلاس جیسی لعنتوں کو پنپنے
کی اجازت دے رکھی ہے۔ یہاں ایک اور بات کہتا چلوں۔ راشد صاحب نے ساری عمر شعوری
سطح پر مذہب اور مذہب کے خدا یعنی ہمارے تناظر میں اللہ تبارک و تعالی کے وجود کو طنز اور
ملامت کا ہدف بنایا۔ مگر اپنے اندر موجود خدا سے چھٹکارا حاصل نہ کر سکے۔ ایک نظم کے آخر میں
فرماتے ہیں۔

میں خود اجنبی ہوں
مگر سن کے یوں دم بہ خود ہو گیا تھا

کہ جیسے مجھ کو وہ مار سیہ ڈس گیا ہو
میں اٹھا۔ خیاباں سے نکلا
اور اک کہنہ مسجد کی دیوار سے لگ کے
آنسو بہاتا رہا

وہ بات بے اختیار کہی گئی۔ کرب تخلیق کے ہیجانی عالم میں۔ جب اپنے وجود سے باہر کوئی سہارا نہ ملا۔ تو مسجد کی دیوار ہی نے سہارا دیا۔ کہ اس سے لگے تو غم آنسو بن کر بہہ گیا اور Katharsis ہو گیا۔ دوسرا واقعہ معاملات

زندگی سے تعلق رکھتا ہے۔ بظاہر وہ اپنی معاشرتی اور دینی روایت سے ناتا توڑ چکے تھے۔ اور اس روگردانی کا کامل ثبوت بہم پہنچانے کے لیے بھی اور اس لیے بھی کہ وہ اپنے آرٹ کو بہت مقدس سمجھتے تھے اور چونکہ اپنی نظم صحرانورد پیردل میں آگ کی تقدیس "گا" چکے تھے سو انہوں نے وصیت کی کہ ان کی میت کو دفنایا نہ جائے جلا دیا جائے۔ لیکن آبا کے خدا کا اور مذہب کا جو اثر لاشعور میں زندہ اور فعال تھا اس کا انتقام دیکھو۔ اولاد کے نام ان کے حصہ کا ترکہ اپنی زندگی میں تقسیم کیا تو اپنے اکلوتے فرزند کو ڈیڑھ لاکھ روپے اور اپنی ہر بیٹی کو ۷۵ ہزار روپے اسلامی شریعت کے عین مطابق دیے۔ اگر یہ دین اپنی شریعت کے ساتھ ایسا ہی فرسودہ ہے تو اپنے نئے تصورات کے مطابق کمی بیشی تقسیم اموال میں فرما دیتے کہ اسلام سے انحراف مکمل ہو جاتا۔ میرے دل نے ہزار بار یہ گواہی دی ہے کہ شعر نو کا خدا اپنی جدت پسندی کی وجہ سے اپنی روحانی روایت سے ہٹ گیا۔ بہر حال اس کا دماغ کافر ہوا ہو تو ہوا ہو۔ دل اس کا مسلمان ہی رہا۔ کہ ہر اضطرار اور ہر اساسی معاملے میں اس نے اپنے عمل میں ثبوت دیا کہ وہ روایت سے کامل انقطاع حاصل نہیں کر سکا۔ میرا دل یہ بھی کہتا ہے کہ اصل پرکھ دل کے احوال پر منحصر ہوتی ہے۔ پیشہ ور نقاد یہ نہ سمجھ لیں کہ میں اصول تنقید سے ہٹ کر لطیفے اور قصے بیان کرنے لگا ہوں۔ میں شاعری کے صحیح جائزہ کے لیے صناعی کی سطح معین کرنے کو جو عروض کے استعمال پر مبنی ہوتی ہے اور شاعر کی ساری ذات اس کے اندر اور باہر سب کے مطالعے اور معائنے کو ضروری سمجھتا ہوں۔ میں نے اپنے مقالے میں اب تک ایسی کئی باتیں لکھی ہیں جو بظاہر تنقیدی جائزے سے بے تعلق تھیں۔ لیکن وہ ساری باتیں مل کر پورے راشد کو سامنے لاتی ہیں۔ اس راشد کو جس کے کلام پر میں اپنی ناچیز رائے ادب کے ایک ادنی مگر سچے طالب علم کی حیثیت سے پیش کر رہا ہوں۔ آدمی کی تخلیق کے سارے مظاہر اور نگاہ سے اوجھل عام علم سے مخفی ماخذ تک پہنچنے کے لیے اس آدمی کا، جو تخلیق کار کے پیچھے ہوتا ہے، ہر سچ ہر جھوٹ، اس کی ہر اچھائی ہر کوتاہی اہم ہوتی ہے۔ رومی اگر جوانی کے عنفوان ہی میں فقہ کے

امام نہ ہو جاتے اور پھر برسوں گلیوں بازاروں میں دشت و بیاباں میں ناچتے گاتے دیوان شمس تبریز میں شامل ہزاروں غزلیں تخلیق نہ کرتے، موسیقیت اور معارف میں جن کی گرد کو بھی آج تک کوئی فارسی شاعر نہیں پہنچا، یہ ایرانی نقاد بھی مانتے ہیں، تو وہ مثنوی بھی نہ لکھ پاتے۔ ان کی زندگی کا ہر لمحہ جیسے گزرا وہ مثنوی کے معنوی خد و خال سنوارنے اور مجموعی جمال کو نکھارنے میں مددگار ثابت ہوا۔ میں راشد صاحب کو ان کی ارفع ترین تخلیقی سطح پر عالمی سطح کا شاعر مانتا ہوں۔ "حسن کوزہ گر" کی چاروں طویل نظمیں۔ "سباویراں"۔ "صحرانورد پیردل"۔ "مرگ اسرافیل"۔ "شہر وجود اور مزار"۔ "میرے بھی ہیں کچھ خواب"۔ (یہ نظم مارٹن لوتھر کنگ کی شہرہ آفاق تقریر I have a dream سے متاثر ہو کر لکھی گئی۔ خیال اس سے لیا گیا) "زندگی سے ڈرتے ہو" ایک کم زور مصرعے کے باوجود "لب بیاباں بوسے بے جاں" اور ان کے علاوہ اور متعدد نظمیں ہیں جو Major عالمی شاعری میں مکرم جگہ پانے کی مستحق ہیں۔ اگر میرے پاس وقت ہوتا جو نہیں ہے تو میں ان تمام کا جو میرے نزدیک معنوی سطح پر تہ دار اور تکنیکی اور اسلوبی سطح پر صناعی کا نادر نمونہ ہیں، مصرع بہ مصرع جائزہ لیتا۔ اور ان کے جمال کو پوری تب و تاب کے ساتھ سامنے لاتا۔ مگر اب میں صرف چند نظموں کا سرسری طور پر ناقدانہ تجزیہ کروں گا۔ مطلوبہ مہلت کا یقین ہوتا تو میں راشد صاحب کی صوتیات پر حسب دلخواہ بات کرتا۔ یہ نسبتاً مختصر مقالہ بھی اس لیے لکھ رہا ہوں کہ یہ میرے پیارے دوست اعجاز بٹالوی کی ان کی خواہش تھی اور عزیز مکرم مشفق خواجہ کا اصرار ہے۔ اور مشفق خواجہ صاحب سے میرے کئی قلبی رشتے ہیں۔ راشد صاحب کے فن اور ان کی نئی اور عمیق اور گاہے گاہے اداس اور حزنیہ کیفیت کے باوصف مثبت رجائی فکر کے بارے میں کئی بار لکھنے کا خیال آیا مگر کوئی نہ کوئی فوری نوعیت کی تصنیف و تالیف سامنے آکر اس خیال کو التوا میں ڈال دیتی۔ اب بفضلہ تعالی میں نسبتاً فارغ تھا سو اپنے مہربان بزرگ اور اپنے دور کے عظیم شاعر راشد صاحب کا قرض چکا رہا ہوں۔ بقدر استطاعت و توفیق۔

بیشتر نقادوں نے راشد صاحب کی ابتدائی نظموں کے بارے میں کہا کہ شاعر "پاک محبت کے غیر فطری تصور سے چمٹا ہوا ہے۔ اس لیے یہ نظمیں اک گونہ تصنع کا شکار ہیں۔ شاعر اپنی فطری خواہشات کو "ناپاک" سمجھ کر ان سے گریزاں ہے۔ بلوغت کے زمانے میں ہماری مشرقی روایت میں بیشتر نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں میں صدیوں سے یہی ذہنی کیفیت دیکھنے میں چلی آرہی ہے۔ ہمارے ہاں عفت قلب و نگاہ ہمیشہ ایک اعلی قدر رہی ہے اور قلب و نگاہ کی اس عمر میں عفت ایسی چیز نہ تھی کہ ہمارے زمانے کے جواں سال نقاد اور دانشور اسے زندگی سے فرار قرار دینے لگے۔ حضرت مسیح ۳۳ برس کی عمر میں مسیحی روایت کے مطابق مصلوب کر دیے گئے۔ کیا وہ اپنی عفت

کی وجہ سے دنیا سے فرار کر گئے تھے؟ جبلی تقاضوں کو انسان کے اندر مضمر عقلیت اور توفیق امتیاز سے زیادہ اہم قرار دینا کوئی ایسی دانشمندی بھی نہیں۔ اگر دونوں میں سے ایک کو کلیتہً یا جزوی طور پر نظرانداز کر دیا جائے تو شخصیت میں تبدیلی آجائے گی۔ اور وہ غیر متوازن ہو جائے گی۔ کسی معاشرے نے تاریخ میں بے لگام جنسی خواہش کو مستحسن قرار نہیں دیا۔ جنسی خواہش کے اظہار اور اس کی تسکین کو کھلی چھٹی دیدی جائے تو نوجوان لڑکے لڑکی میں اور بالغ کتے کتیا اور بلے بلی میں کیا فرق رہ جائے گا۔ سو راشد صاحب کی ابتدائی نظموں میں ان کے طبعی حجاب کو اور جنسی کشش سے ذرا سی جھجک کی موجودگی کو خامی یا کوتاہی ادبی سطح پر قرار دینا میرے خیال میں خود محل نظر ہے۔ نظموں کو نظموں کی حیثیت سے جانچنا چاہیئے۔ وہ نظمیں سب کی سب زبان اور بیان میں پکی ہیں۔ مصرعے ان مل ہیں کئی مقامات پر پہلا مصرع جو کہہ رہا ہے دوسرا مصرع اس کی نفی کر رہا ہے۔ یہ سب نظمیں جمالیاتی سطح پر ناقابل لحاظ ہیں۔ انفعالیت کی وجہ سے یا نچلے دھڑ کو نظرانداز کرنے کی وجہ سے نہیں۔ میر تقی میر اور غالب کے ہاں تو اس ابھرتی خواہش کا کہیں ذکر ہی نہیں۔ تو یہ نقاد صاحبان ان کے بارے میں کیا فرمائیں گے۔ Preconceived تصورات لے کر کسی شاعر کو نہ جانچئے کہ ایسا کرنے سے آپ تخلیق کار کا تو کچھ نہیں بگاڑ سکیں گے اپنا اعتبار کھو دیں گے۔ کسی نظم کو جانچتے وقت آپ کے پیش نظر صرف یہ معیار ہونا چاہیئے کہ اظہار میں سچائی اور خلوص کہاں تک ہے۔ مصرعوں کی ساخت میں صناعی یا ہنر کس سطح کا ہے۔ لفظیات میں ندرت اور تہ داری ہے تو کہاں تک ہے۔ لفظ خیال کو پوری سچائی اور پورے حسن کے ساتھ ادا کرتے ہیں کہ نہیں۔ اور پھر یہ بھی دیکھیئے کہ جو بات کہی ہے وہ جمالیاتی سطح پر کیسی ہے۔ آپ کے دل و دماغ کو مہکاتی ہے یا کراہت پیدا کرتی ہے۔ اگر کوئی تخلیق ان سب سطحوں پر اچھی ہے تو وہ کامیاب ہے ورنہ نہیں۔ انفعالیت اور فعالیت کے قصے میں نہ الجھئے۔ کہ کبھی آدمی انفعالیت کا اس سطح کمال سے ذکر کرتا ہے کہ انسانی فکر کی رو ایک سیل کے مانند تند و تیز ہو جاتی ہے۔ انسانی بے کسی اور بے بسی کا بیان تو ماس ہارڈی نے بہت بھرپور طریقے سے کیا۔ یونان کی ساری المیہ تماثیل انسانی حزن و ملال اور کرب کو موضوع بناتی ہیں۔ کیا وہ سارا ادب انفعالی ہے؟ میر کے ایسے کلام کے بارے میں آپ کیا فرمائیں گے۔ "جن جن کو تھا یہ عشق کا آزار مر گئے اکثر ہمارے ساتھ کے بیمار مر گئے"۔

اور مرزا سودا کے اس شعر کے بارے میں۔ جو گزری مجھ پہ مت اس سے کہو ہوا سو ہوا بلاکشان محبت پہ جو ہوا سو ہوا۔ سو من گھڑت معیارات کو اہم تخلیق کاروں کی تخلیقات پر بات کرتے ہوئے کسوٹی نہیں بنانا چاہیئے۔ کہ اس سے نتائج ہمیشہ غلط اور گمراہ کن حاصل ہوں گے۔

ہیملٹ، کنگ لیئر، اوتھیلو، رومیو اینڈ جولیٹ، انٹونی اینڈ کلوپیٹرا سب اہل دل ناظر یا قاری کے دل میں فوری طور پر وہ کرب وہ کسک پیدا کرتی ہیں جو نفسیاتی سطح پر ایک انفعالی یا Passive کیفیت ہے۔ شوپان کی موسیقی کی بھی تاثیر حزن انگیز ہے۔ میکبتھ تو حد سے سوا فعال شخص تھا۔ ہر تھرڈ ہر مبہم جوہر ambitioas آدمی فعال شخصیت رکھتا ہے۔ لیکن اس کی فعالیت ہی المیہ کے رونما ہونے کا سبب بن جاتی ہے۔ اور ہم لوگوں کو جو تسلیم کی خو سکھائی گئی وہ تو انفعالیت محض ہے۔ ایسی باتیں بڑی ادق اور مجرد اخلاقیات اور مابعد الطبیعیات کی طرف لے جاتی ہیں۔ جن کا ہم میں سے بیشتر اصحاب کو اتنا علم نہیں جس کا سہارا لے کر ملک ٹوٹنے مار نے سے آدمی بچ سکے۔ عالمی ادب میں انفعالیت کے ایسے روپ بھی ہیں جو زندگی کو سراسر جمال بنا دینے کی طرف لے جانے کا سبب بنتے ہیں اور بن سکتے ہیں۔ سو میں اس بات کو مرزا غالب کا ایک انفعالی شعر نقل کر کے ختم کرتا ہوں۔ دیکھو مجھے جو دیدہ عبرت نگاہ ہو۔ میری سنو جو گوش نصیحت نیوش ہے۔ ایک شخص کی بغیر دفاع کیے ہوئے تسلیم جاں کبھی کبھی نوئی بقا کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ جناب مسیح کا بغیر احتجاج کیے کانٹوں کا تاج سر پر پہنے صلیب کاندھوں پر اٹھائے قتل گاہ تک جانا اور پھر چپ چاپ صلیب پر چڑھ جانا اتمام انفعالیت نہیں ؟ اعلی تنقید غیر متعلق مفروضوں اور presuppositionsا سے ہمیشہ اجتناب کرتی ہے۔

میں نے راشد صاحب سے ۱۹۴۷ء میں کہا تھا کے ان کی پابند نظمیں گھٹیا ہیں۔ میں اب بھی وہی بات کہتا ہوں۔ لیکن آزاد نظم کا کرشمہ دیکھو کہ فارم بدلی تو نظموں کی جمالیات مزاج اور تیور ہی بدل گئے۔ ویسے مصنوعی رومان کی بیگناہی اور عفت مآبی سے تو راشد صاحب "مکافات" ہی میں تائب ہوگئے تھے۔ حضرت یزداں سے دوستی کے مراسم بھی ترک کر دیے تھے۔ اور بہ صد حسرت و تمنائے گناہ پکار اٹھتے ہیں۔ کہ۔ اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا۔ یہاں دیکھیے "اے" دو حرف کا لفظ ہے۔ دونوں حروف علت ہیں۔ دوسرا حرف کیا بری طرح دبا ہے۔ ہماری شعری روایت میں اسے بڑا سقم تصور کیا جاتا ہے۔ اس لفظ پر ایسے ظلم کی ابتدا راشد صاحب نے کی۔ ایک آدھ جگہ فیض صاحب بھی ٹھوکر کھا گئے۔ پھر جدید تر نسل کے شاعروں نے تو الف کے بعد ے کو گرانے کو شعر کا جیسے حسن قرار دے دیا۔ اب اکثر اوقات یہ لفظ پورا ادا نہیں ہوتا۔ "شاعر کا ماضی" خاصی کمزور نظم ہے۔ "خواب آوارہ میں "آوارہ تبسم" اور "اعضا کا ترنم" بہت اچھی لفظی تصویریں ہیں۔ اور شاعر کی آئندہ صناعی کی ہلکی سی جھلک دکھاتی ہیں۔ زندگی جوانی اور حسن و عشق ہر اعتبار سے بہت کمزور نظم ہے۔ اس میں صرف پرانے عقاید اور تصورات سے انحراف کا بیان ہے۔ "خیر اور شر" یزدان اور اہرمن اب شاعر کی دنیا سے رخصت ہو چکے ہیں۔ اور

شاعر کا شعور اور وجدان Liberate ہو گیا ہے۔

یہ میں نے ذرا سا Flash back دانستہ دیا ہے۔ "جرات اظہار" پر بات کرنے کے بعد۔ تاکہ اب شعری سفر کی رفتار صحیح تناظر میں قاری کی توجہ کے فوکس تلے رہے۔ "طلسم جاوداں" میں شاعر اپنے اس وقت کی جو بے کار وسوسوں کے کارن ضائع ہو گیا تلافی کرنا چاہتا ہے اور محبوب سے کہہ رہا ہے کہ اب باتوں میں وقت ضائع نہ کرو۔ اسے صرف چند لمحوں کی مہلت نصیب ہوئی ہے۔ زندگی کی لذتوں سے "سینہ بھرنے" کے لیے اور میر تقی میر کی ادبی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے "چوماچاٹی" کے ذریعے سے محبوب کے جسم وجاں سے اخذ نور و نغمہ کرنے کے لیے۔ اس نظم کا موضوع بلوغت کے دور سے گزرنے والوں کو اچھا لگے گا۔ ویسے تیسرے درجے کی عامیانہ نظم ہے۔ تاہم کچھ اچھے مصرعے بھی آگئے ہیں۔

تیرے پیکر میں جو روح زیست ہے شعلہ فشاں
وہ دھڑکتی ہے مقام و وقت کی راہوں سے دور
بیگانۂ مرگ و خزاں

ان مصرعوں کے فوراً بعد آنے والے مصرعے ان کی سطح سے بہت نیچے ہیں۔ ان میں Hyperbole کا تخلیقی وجدان پر غلبہ ہے پھر تین مصرعے نسبتاً بہتر ہیں

وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ
تو اگر چاہے تو یہ بھی بیکراں ہو جائے گا
پھیل کر خود بیکراں ہو جائے گا

"ہونٹوں کا لمس" میں "کاماسوترا" کا سا تاثر ملتا ہے۔ یہ نظم پورنوگرافی کی سرحدوں کو چھو رہی ہے "لمس طویل" کو واویں میں لکھا ہے۔ یہ ویسا ہی شعری عمل ہے جیسا ایک سکھ نے انگریز سے گالیاں کھا کر ترکی بہ ترکی اپنی انگریزی زبان میں جواب دیا مگر تسلی نہ ہوئی تو کہنے لگا۔ تے مور اوور (Morëover) تیری ماں دا۔۔۔!

انفعالیت کے شاکی نقاد اس راشد سے تو بہت خوش ہوں گے اور مطمئن بھی کہ اب وہ ماشاء اللہ اپنی بھرپور شخصیت کو Full play دے رہا ہے۔ میرا اپنا ہمیشہ یہ خیال رہا ہے کہ صحت مند لوگ اپنے نفس کا حق کچھ مطلوبہ حد تک اور کچھ اس سے زیادہ ادا کرتے ہیں۔ اور اس کا حق ادا کرنے میں جبلی جذبوں کی جائز تسکین شامل ہے۔ لیکن وہ مہذب ہیں تو اس کا کھلم کھلا ذکر محفلوں میں نہیں کرتے۔ ہمارے ہاں بھی بڑا فحش مواد لکھا گیا ہے۔ الف لیلہ لکھنے والوں نے بادشاہ کی ملکہ کو حبشی غلام سے "دنیاداری" کراتے دیکھا۔ ملا عبدالحمید لاہوری کی کتاب

"ہمار دانش" تو فحش نگاری کی کلاسیک ہے۔ مگر یہ اس وقت ہوا جب مسلم معاشرہ رو بہ زوال تھا
جب ہمارا نفس اجتماعی فاسد ہو چکا تھا۔ آج کل سارے مغرب میں فحش نگاری حد سے سوا مقبول
ہے۔ ایک جاذب کتاب لکھ ڈالی۔ نام گھر گھر پہنچ گیا۔ لاکھوں کما لیے۔ دولت کی ریل پیل ہو گئی۔
میرے ایک دانشور بزرگ نے مجھے معروف بھارتی صحافی اور ادیب خشونت سنگھ کا انگریزی
ناول "دہلی" پڑھنے کے لیے عنایت فرمایا۔ میں نے بڑے شوق سے اسے پڑھنا شروع کیا۔ مگر پہلا
صفحہ ختم نہ ہوا تھا کہ جی متلانے لگا۔ میں اپنے اس بزرگ کا بہت احترام کرتا ہوں۔ پندرہ دن میں
بڑی جانکاہی سے گزرتے ہوئے تیس صفحے پڑھے پھر ہمت جواب دے گئی۔ میں ان بزرگ کی
خدمت میں کچھ مدت بعد سلام عرض کرنے گیا تو بڑے ادب سے گلہ کیا کہ آپ تو میری زندگی کے ہر
پہلو سے واقف ہیں۔ یہ کتاب مجھے عنایت نہیں فرمانی چاہیے تھی۔ چونکہ آج کل وہ باتیں، جنہیں
ہماری نسل سے پہلے والی نسل والے لوگ "بازاری" کہا کرتے تھے، بڑی مکرم ہیں اور علمی گفتگو کا
موضوع بنتی ہیں، سو میں ذرا اصل موضوع سے ہٹ کر اتنا کہنے کی جسارت کروں گا کہ ایسی باتیں
وہ لوگ کرتے ہیں جو جنسی توانائی میں کم نصیب ہوں۔ یا ذہنی طور پر مریض ہوں۔ یا دین آبا سے
بغاوت کا اعلان کرنا چاہتے ہوں۔ یہ تینوں سطحیں ایسی ہیں کہ برتر تخلیقی وجدان کے زیاں کا
سبب بن سکتی ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ راشد صاحب بڑے خوش نصیب تھے کہ جلد اس جنسی
اشتعال کے اظہار سے بچ نکلے۔ ایک دھیمی لو جنسیت کی ان کی شاعری کے پیچھے جھلکتی نظر آتی ہے
مگر اس حد تک وہ گوارا ہے کہ جنس کو کاملاً اپنے وجدان سے خارج کر دو تو بھی برتر ادب تخلیق
نہیں ہوتا۔ تاریخ فنون جمیلہ میں کوئی مخنث بڑا تخلیق کار سامنے آیا ہے؟ نہیں اکہ وہ تخلیقی جوہر
سے کاملاً محروم ہوتا ہے۔ مولوی نے بالکل درست فرمایا تھا۔ این خمار از خوردن گندم بود۔ یہ
"خوردن گندم کا خمار" دیسی شراب کے نشے کے مانند ہوتا ہے۔ بہت تند و تیز اور بہت مختصر۔
جتنی جلدی چڑھتا ہے اسی عجلت سے اتر بھی جاتا ہے۔ دیرپا ادب وہ ہوتا ہے جسے ایک توانا تخلیقی
جوہر روح کائنات سے ہم آہنگ ہو کر تخلیق کرے۔ اس ادب میں محبت کا اتنا ہی حصہ ہوتا ہے
جتنا فطرت نے اس کے لیے مقرر کیا ہے۔ سارا زندہ ادب ہومر سے آج تک کا۔ اور "آج تک"
میں انگریز شاعر فلپ لارکن کو (جو بڑا نہیں) شریک کرتا ہوں وہ ہوتا ہے جو انسان کی ساری
زندگی کا، اس کے سارے خوابوں، سارے سوالوں کا احاطہ کرتا ہے۔

ہمارے ہاں آج کل چند لڑکیاں نسوانی جنسی خواہش کا بہت دلپذیر اظہار اپنی شاعری میں
کر رہی ہیں۔ مگر اس نوع کا ادب "الیٹ کو کر "مابرئے۔ (ایزرا پاؤنڈ) Ode To a
Nightingale اور Christabel ، گوئٹے کے فاؤسٹ اور دانتے کی the

Divine Comed تخلیق نہیں کر سکتا۔ کہ اس کی بڑی سے بڑی سطح دوسرے درجے کی
اعری ہے۔ قلندر بخش جرات کے ہاں بھی کبھی بڑا شعر آجاتا ہے جو چوماچاٹی کی سطح سے برتر ہوتا
ہے۔ غالب اور رومی اور حافظ کی عظمت کو تو اس سطح پر قائم تخلیق کار کی نگہ دیکھ بھی نہیں سکتی
اس چنڈولم کی دوسری طرف کی انتہا بھی ویسی ہی نکمی ہے تخلیقی سطح پر۔ راشد صاحب نے
ملک آبا سے انحراف کیا۔ لیکن اس پر ناز اور تفاخر کی کیفیت بہت جلد گزر گئی۔ اور وہ پھر ایک
ورع جوہر کے ساتھ بڑی شاعری کرنے لگے۔ ماورا کی نظم "سپاہی" میں کئی اچھی لفظی تصویریں
ں۔

اور کہیں رود عمیق
بے کراں۔ تیز و کف آلودہ عظیم

ر

اور دشمن کے گرانڈیل جواں
جیسے کہسار پہ دیودار کے پیڑ

دیکھئے ان آخری دو مصرعوں میں راشد نے کیسی خوبصورتی سے وہ بات
Reproduc کی ہے۔ جس کا ذکر کتاب مقدس میں بھی ہے اور قرآن حکیم میں بھی۔
ضرت موسیٰ نے اپنی قوم کے لوگوں سے کہا کہ فلاں شہر خدائے واحد نے تمہارے نام کر دیا ہے
ذا سے فتح کر لو۔ جناب موسیٰ کے کم کوش جوانوں نے کہا۔ اس شہر میں تو "جبارین" رہتے ہیں، ہم
ن سے جنگ نہیں کر سکتے۔ تم جا کر ان سے لڑو۔ انہیں مار بھگاؤ گے، ہم آجائیں گے۔ یہ دو مصرے
ن "جبارین" کی کیسی اچھی تصویر دکھاتے ہیں یہ بھلی شعر حماسہ کی طرز کی اچھی شاعری ہے۔

اک سپاہی کے لیے ان خون کے نظاروں میں
جسم اور روح کی بالیدگی ہے
تو مگر تاب کہاں لائے گی
تو مری جان مرے ساتھ کہاں جائے گی

۔ میں جنگ آزادی کے مجاہد کو "نعرہ جہاد" ہو جاتا ہے۔ اور شاعری کی سطح گر جاتی ہے۔
"آنکھوں کے جال" میں بھی کچھ جاندار مصرعے ہیں۔ مگر نظم مجموعی سطح پر Hollow
، کہ ایک Inverted Inferiority Complex کے زیر اثر شاعر اپنی محبوبہ کو

جس سے وہ اکتا گیا ہے، اکتساب لذت کر چکا ہے، کہتا ہے کہ تو میری تخلیق ہے۔ تجھے اہمیت اور زندگی میرے بوس و کنار نے عطا کی۔ لا حول و لا قوۃ الاّ باللہ۔ کیسی ناپسندیدہ Male chauvinism ہے۔

توَمری تصویر تھی
میرے ہونٹوں نے تجھے پیدا کیا

اگر چہ شاعر اس اہانت کی تلافی یہ کہہ کر کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ۔ ساحری میری خداوندی تری مگر شاعر اپنی گرفتاری اور بندگی پر خوش نہیں۔ سو وہ گھاؤ جو وقتی محبوبہ کے دل میں لگا دیا یہ مصنوعی اظہار شکست اسے بھر نہیں سکتا۔ ایسی باتیں وہی کر سکتا ہے جس نے عورت کا جسم خریدا ہو۔ جس نے عورت کو جان و دل سے چاہا ہو وہ اسے اپنے سے کم تر نہیں سمجھ سکتا۔ دیکھو ہم "قدامت پرست" جس روایت کے پابند ہیں اس میں خدا کے ارشاد کے مطابق "مرد عورت کا لباس ہے عورت مرد کا لباس ہے"۔ ادب کا ذوق رکھنے والے اس لفظ "لباس" کے سارے تلازمات Work out کر لیں پھر دیکھیں کہ عورت کا مغرب زدہ تصور درست ہے یا ہمارا قدامت پرست روایت کا۔ "ماورا" کی آزاد نظموں کی ایک خاص بات یہ ہے کہ یہاں عورت ہمیشہ رات کی لذت سے چور دکھائی جاتی ہے۔ "دریچے کے قریب" کے بارے میں ۱۹۴۱ء میں فیض صاحب نے مجھ سے کہا تھا کہ یہ اس دور کی بڑی نظم ہے۔ اب میں اس نظم کو پڑھتا ہوں تو شاعر کے شعور اور وجدان میں وہی Fixation نظر آتا ہے۔ نظم کا مرکزی خیال یا Message یا اساسی نکتہ اس نظم کا ان مصرعوں میں ہے۔

سیم گوں ہاتھوں سے اے جان ذرا
کھول مے رنگ جنوں خیز آنکھیں ا
اسی مینار کو دیکھ
صبح کے نور میں شاداب سہی
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بیکار خدا کے مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں

ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی

یہاں "تین سو سال" راشد صاحب نے اقبال سے مستعار لیے ہیں۔ تین سو سال سے ہیں ہند کے میخانے بند اب مناسب ہے ترا فیض ہو عام اے ساقی۔ ایک بند میں ازادی سے پہلے کی غلام قوم کی تصویر بہت اچھے ہی نہیں اچھوتے انداز سے سامنے آئی ہے۔ اس زمانے میں جوش، احسان دانش اور کئی ترقی پسند شاعر عوام کی شاعری کر رہے تھے۔

دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم
بے پنہ سیل کے مانند رواں
جیسے جنات بیابانوں میں
مشعلیں لے کے نکل آتے ہیں
ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں
ایک دلہن سی بنی بیٹھی ہے
ٹمٹماتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل
لیکن اتنی بھی توانائی نہیں
بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے

اس نظم میں دو مقامات پر اقبال کی ہلکی سی جھلک ہے۔ "تین سو سال" اور "خودی" کے استعمال میں۔ یہ جھلک اقبال سے متاثر ہونے کی غماز نہیں۔ ایک صناع نے اس روایت کی زبونی احوال بیان کرنے کے لیے اس شاعر کے جانے پہچانے الفاظ استعمال کیے جو اس روایت کا اس صدی میں عظیم داعی تھا۔ یہ اس داعی کی سعی بے سود پر ایک دانستہ طنز بھی ہے۔ لیکن یہ طنز وہی سمجھ سکتے ہیں جو شعری اسلوب کی تمام گہرائیوں اور ان کے نازک Nuances سے پوری طرح باخبر ہوں۔ ویسے جدید ادب کے نقاد اس امر سے تو واقف ہیں کہ مغربی ادب میں تخلیق کار پرانے شہکاروں سے ایک آدھ ترکیب یا مصرع اپنے کلام میں مناسب مقام پر لے آتے ہیں جس سے ان کی تخلیق کو پرانے شاہکار کا سارا مواد پس منظر کے طور پر مل جاتا ہے جس سے وہ تخلیق زیادہ عمیق اور تہ دار ہو جاتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلئیٹ نے اس معاملے میں بھی کمال کر دکھایا

تھا ۔ "دی ویسٹ لینڈ" میں وسٹ لینڈ میں ایک Burnishe left woman کو Chair پر بیٹھے دکھایا گیا ہے ۔ یہاں پہلا لفظ شکسپیر کے ڈرامے انطونی اینڈ کلو پٹرا سے لیا گیا ہے ۔ ملکہ معر جو بعد میں انطونی کی محبوبہ بن گئی Burnished Boat پر دریائے نیل کی سیر کیا کرتی تھی ۔ اس ایک لفظ سے ایلیٹ کے Canto کو وہ ساری معنوی فضا مل گئی ۔ نظم کی "داشتہ" کے کردار کو المیہ کردار بنانے کے لیے نظم کے Pathos میں کتنا اضافہ ہو گیا ۔ سو ہر گونج وہ معنی نہیں رکھتی جو راشد پر لکھنے والے نقادوں کو نظر آئے ۔ در حقیقت معاملہ ان کے خیال کے بالکل برعکس ہے ۔

شاعر دریچے سے طلوع سحر سے ذرا پہلے شاہی مسجد کو دیکھ رہا ہے ۔ سو اس کا محل مکانی تو متعین ہو گیا ۔ رات اس نے ہیرا منڈی کے کسی کوٹھے پر گزاری ہے ۔ شاعر نے نہیں اس کے Dramatis Personae نے ۔ مسجد جسے وہ دیکھ رہا ہے اس کے نزدیک ایک فرسودہ روایت کی اہم علامت ہے ۔ تاریخی تناظر مسجد کا اقبال سے دو حوالے لے کر قائم کر دیا گیا ۔ تین سو سال کی ذلت کا نشاں ۔ اس مسجد کے کسی تاریک حجرے میں رہتا ہے ۔ یہاں راشد کی صناعی قابل ستائش ہے ۔ ایسا ہنر کلاسیک ادبی سرمایہ سے حوالے لینے کا اردو میں راشد سے پہلے کسی شاعر نے استعمال نہیں کیا تھا ۔ راشد نے بھی یقیناً یہ سلیقہ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ سے سیکھا ۔ فیض صاحب تو حافظ کا پورا ڈکشن لے آئے ہیں ۔ سو ان کے ہاں یہ صناعی کا ایک Prop نہیں ۔ بعد کے شاعروں میں سے ضیا نے بھی یہ ہنر بڑی محنت سے اپنالیا ۔ اپنی کلاسیک روایت سے اسلوب اور فکر ہر دو سطح پر پوری واقفیت ہو تو یہ گاہ گاہ کے حوالے صناعی کے جمال اور معانی کے تلازمات میں اضافہ کرتے ہیں ۔

"شاعر درماندہ" تکنیکی سطح پر بہت کامیاب نظم ہے ۔ رواں دواں بحر فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن میں ۔ موضوع شاعر کی حلال روزی کے لیے محنت اور اہانت جاریہ ہے ۔ اس نظم میں دو ایک نادر تراکیب آئی ہیں ۔

زندگی میرے لیے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
عافیت کوشیِ آبا کے طفیل

شاعر درماندہ و بیچارہ ہے ۔ اپنے دوسرے دوستوں اور رفقا کے مانند "پارہ نان جویں" کے لیے محتاج ہے ۔ یہاں مخاطب وہ عورت ہے شاعر سے جس کا ستارہ وابستہ ہو چکا ہے ۔ یہ تو بڑا نازک لمحہ ہے ۔ کہ شاعر خریدی ہوئی مزد بدن وصول کرنے والی عورت سے اپنی رفیقہ حیات

تک آپہنچا ہے۔ لیکن نظم میں ایک تناقض آگیا۔شاعر تو ابھی نان جویں کے لیے محتاج ہے۔ اس کی رفیقہ کی زندگی بستر سنجاب و سمور کیسے ہو گئی۔شاید شاعر ابھی کوٹھے کے بستر کو نہیں بھولا۔ ایسی غلطیاں شاعری میں معنوی شتر گربہ ہوتی ہیں۔ظاہر ہے پارہ نان جویں کے محتاج شوہر کی بیوی کو صبح سے رات تک اپنے ایک یا ڈیڑھ اطاق کے کوارٹر میں سارا کام خود کرنا پڑتا ہوگا۔ ویسے اس نظم کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے ان کی ایک ترکیب "عافیت کوشی آبا" کے سلسلے میں۔ فیض صاحب نے مماثل مفاہیم پر کہا۔ اپنے اجداد کی میراث ہے معذور ہیں ہم۔ دیکھ لو۔ یہاں راشد کا اسلوب فیض صاحب کے اسلوب سے کہیں زیادہ نکھرا ہوا اور چاق و چابند ہے۔ "عافیت کوشی آبا" سے قاری کا دھیان ایک پوری دنیا کا احاطہ کر لیتا ہے جو "اجداد کی میراث" سے طے نہیں کر سکتا۔ "طفیل" اور "معذور" میں بھی وجدان کی سطح میں خاصا فرق ہے جو راشد صاحب کے حق میں ہے۔

یہاں میں ایک اور بات بھی کہنا چاہتا ہوں۔ راشد صاحب اپنی کئی نظموں میں مشرق کے خدا کو جس سے بالعموم مراد اللہ ہے رد کر چکے ہیں۔ اس سے شدید بیزاری کا اعلان کر چکے ہیں۔ ایک تیزی سے ترقی کے منازل طے کرتے ہوئے صناع کی حیثیت سے انہیں معلوم ہونا چاہیے کہ اب یہ بات گھس پٹ چکی ہے۔ پھر اس کے مسلسل تکرار پر اتنا اصرار کیوں ہے۔ why - keep flogging a dead horse اب تو ان کے وجدان کو "بس" دینا چاہئے۔ Enoough his Enough ۔ لیکن دیکھیے یہاں بھی وہ ان کی مسلسل گردان کر رہے ہیں۔

تجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردہ نسیاں میں ہے

نظم مکمل یوں ہوتی ہے
مجھے آغوش میں لے لے
دو انامل کے جہاں سوز بنیں
اور جس عہد کی ہے تجھ کو دعاؤں میں تلاش
آپ ہی آپ ہویدا ہو جائے
یہاں راشد مولوی سے اتفاق کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ عہد نو پرانی دنیا کے سوختہ خس و خاشاک ہی پر تعمیر کیا جا سکتا ہے۔

ہر بنائے کہنہ کا باداں کنند
اول آں بنیاد را ویراں کنند

"ماورا" کی ان نظموں میں "رقص" اور "بیکراں رات کے سناٹے میں" "میری دانست میں زندہ رہنے والی نظمیں ہیں۔ "رقص" میں ایک intellectual labourer مرکزی کردار ہے جو جہد بقا میں ایک غلام ہونے کے باعث متقابل قوتوں کا کامیابی سے مقابلہ کرنے کی سکت نہیں رکھتا۔ "نان جویں" کے لیے دن رات محنت کرتا ہے۔ ایک رات کے لیے "رقص گاہ" میں پناہ لے رہا ہے۔ اور حسین و اجنبی "عورت" کے سینے سے سینہ لگائے اس کے ہاتھ میں ہاتھ ڈالے رقص کر رہا ہے۔ دوران رقص میں، ہم رقص کو اپنی داستان غم سنا رہا ہے۔ یہ عورت حسین بھی ہے اجنبی بھی۔ اس زمانے میں یعنی اس صدی کے چوتھے عشرے میں بڑے صاحبوں کی کلبیں تو Exclusive ہوتی تھیں۔ ہاں اینگلو انڈین کلبوں میں کالے لوگ بھی جا سکتے تھے۔ تو میرا قیاس یہ ہے کہ ہم رقص اینگلو انڈین خاتون یا دوشیزہ تھی جو مرکزی کردار کے ساتھ رقص کرنے پر تیار ہو گئی۔ کہ اور کچھ نہیں تو بیئر کی ایک بوتل تو رقص کے بعد مل ہی جائے گی۔ یہاں میں راشد صاحب کی طرف سے apologetic ہونے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اور نہ یہ باور کرتا ہوں کہ اس نظم میں راشد صاحب ایک Escapist ہیں۔ اگرچہ وہ خود یا ان کا Dramatic Personae کہہ چکا ہے کہ زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں۔ ایک اور مقام پر میں نے انگریزی کے عظیم شاعر رابرٹ براؤننگ کے نہایت معصوم نسوانی کردار Pippa کا ذکر کیا ہے۔ براؤننگ دنیا کے عظیم شاعروں میں سے ایک عظیم شاعر ہے اور وہ زندگی کی اعلیٰ جمالیاتی اخلاقی اور روحانی اقدار کا شاعر ہے۔ Pippa معصوم لڑکی ہے۔ لیکن وہ مزدوری کو مصیبت یا آزمائش نہیں سمجھتی۔ محنت شاقہ کرتی ہے۔ اور ایک دن فراغت کامل جائے تنخواہ کے ساتھ تو اپنے رب کا شکر ادا کرتی ہے۔ اور اس دن کو اپنی معصوم دلچسپیوں میں معصوم مشاغل میں مگن عالم مسرت میں گزارتی ہے۔ اسے سال کے آخری دن کی چھٹی مل جاتی ہے اور وہ شاداں فرحاں اپنے گھر مناجات گاتی لوٹتی ہے کہ مالک کل کا سارا دن مجھے فرحت و مسرت میں ہر غم سے آزاد گزارنے کا اذن عطا فرماتا کہ میں آنے والے سال کے غموں اور کلفتوں کو برداشت کرنے کی توانائی حاصل کر لوں۔ وہ لڑکی خدا کو مانتی تھی سو ایسی دعا مانگی کہ Non dogmatic قاری کا دل بھی اپنے اندر تقدس کی اک دھیمی سی لو ایک نرم حدت محسوس کرنے لگتا ہے۔ ایک روشنی کی لہر سی اس کے وجود میں رواں ہو جاتی ہے۔ راشد صاحب روحانی طمانیت کو تو واہمہ تصور فرماتے تھے۔ وہ جنسی قربت ہی کو انتہائے عیش سمجھتے ہیں۔ سو اس مہلت

شبانہ کو اپنی طبیعت کے مطابق گزارنا چاہتے ہیں۔ اس لیے اس حسین اجنبی عورت کو اپنا دکھڑا سنا کر اس کے Compassion اور ممتا کے جذبے کو ابھار کر اس سے استدعا کرتے ہیں کہ مجھے اپنے بازوؤں کے حلقہ میں بھینچ لے جسم سے میرے لپٹ سکتا ہوں میں زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں۔ فارسی شاعر بوڑھا ہو گیا تو اس نے اپنی محبوب دوشیزہ سے کہا تھا۔ "گرچہ پیرم چو شبے تنگ در آغوشم گیر"

راشد ہی نہیں۔ انگریز سامراج کے دور میں کوئی بھی زندگی پر جھپٹنے کی جرأت نہیں کرتا تھا۔ جو یہ کوشش کرتا تھا وہ بھگت سنگھ کی طرح سولی پر لٹک جاتا تھا یا دت کی طرح بھوک ہڑتال کر کے تحلیل ہو جاتا تھا۔ چنانچہ راشد صاحب کی نظم کا ہیرو رات بھر کی ہم رقص کے ساتھ چمٹے رہنے کی تمنا رکھتا ہے۔ یہاں راشد صاحب ہی کی ایک لفظی تصویر یاد آگئی۔ جیسے چھپکلی دیوار سے چمٹی ہوتی ہے۔ تاکہ آئندہ چلنے کی محنت شاقہ کرنے کا سلسلہ حاصل کر لے۔ کاش راشد صاحب Pippa کا مردانہ روپ بن جاتے۔ اس معصوم محنت کش خوش جان لڑکی کا جو ایک خوش عقیدہ مسیحی شاعر کی تخلیق تھی۔ میں یہاں بیسویں صدی کے آخری عشرے کی Rat Race میں جنتلاکاری سے کہتا ہوں کہ وہ اپنے جی میں Pippa کی شبیہ لائے اور پھر اس نرینہ چھپکلی کی جو حسین اجنبی عورت سے چمٹا ہوا ہے راشد صاحب کے کردار کے اندر کی فضا میں کتنا اتھاہ اندھیرا ہے اتھاہ۔ جان لیوا۔ جو منکر نہیں، اور کچھ بھی، ور، ان سے دونوں ایک موہوم آس ہی کا سہی ایک دھیما سا اجالا تو شاید مل جائے۔ نظم نظم کی حیثیت سے اچھی ہے، مگر بر حرا دب تطہیر ذات بھی کرتا ہے۔ جو یہ ادراس نوع کی اور تاریک جاں شاعری نہیں کرتی۔ ابھی راشد کو اس مقام تک پہنچنے کے لیے بہت فاصلہ طے کرنا ہے۔ لیکن دیانت داری کا تقاضا ہے کہ میں اتنا عرض کر دوں کہ ایسے کلام سے غلامی کی زندگی سے اور غلام بنانے والی ملوکیت سے دلوں میں نفرت ضرور پیدا ہوتی ہے۔ مگر، قرب کی بھیک مانگنے والے سے کوئی ہمدردی کوئی خود نگر لادین بھی محسوس نہیں کرے گا

"بیکراں رات کے سناٹے میں" شاعری کی سطح پر راشد کی بہترین نظم ہے اس مجموعے کا حاصل ہے۔ کہ اس میں وہ لفظی تصویریں ایسی بھی ہیں۔ جو فیض صاحب کی احساساتی شاعری کی بہترین images سے کسی طور پر کم تر نہیں۔

بلند آغاز زمستاں کے پرندے کی طرح
خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لیے
اپنے پر تولتا ہے چیختا ہے

بے کراں رات کے سناٹے میں

شاعر ایسا ستم رسیدہ ایسا دل یزدہ ہے کہ اس کی راتوں کی نیند غائب ہو گئی ہے۔ وہ نیند سے بوجھل مگر بے خواب آنکھوں سے مہیب ڈراؤنے خواب دیکھتا ہے۔ Nightmares ایسے Nightmares جو میدان جنگ میں لڑنے والے سپاہی کبھی کبھار نہیں اکثر دیکھتے ہیں جب سنگین کسی دشمن سپاہی کے سینے کے پار کر دی۔ اور اس سپاہی کو مرنے سے پہلے اپنی منگیتر یا اپنی بیوہ ماں جس کا وہ اکلوتا بیٹا ہے یاد آ گئی اور اس کی شبیہ اس کی آنکھوں کے سامنے آکھڑی ہوئی تو اس کا کرب کوئی رابرٹ اوون Robert Owen کوئی Rupert Brooke دیکھتا ہے تو پھر ساری عمر Night mares دیکھتا ہے۔ اس کی روح عفریت بن کر سامنے آتی ہے اور کہتی ہے تو قاتل ہے۔ سفاک بے رحم قاتل۔ ایسے خواب دیکھنا نہ انفعالیت ہے نہ نامردی۔

دوسری خوبصورت تصویر میں پہلے پیش کر چکا ہوں فیض صاحب پر اپنے مضمون میں۔

آرزو کیں ترے سینے کے کہستانوں میں
ظلم سہتے ہوئے حبشی کی طرح رینگتی ہیں

یہاں بھی نظم کے آخری حصے میں شاعر اپنے آپ کو اپنی ہم بستر عورت کے دشمن ملک کا سپاہی تصور کرنے لگتا ہے۔ اور اس کا سراب خیال اسے یہ دکھاتا ہے کہ یہ غنیم کے ملک کی ایک عورت ہے۔ سو کسی مروت کسی Tenderness کی مستحق نہیں۔ راشد صاحب میں یہ انفعالیت (مبینہ) کا ردعمل خاصی دور تک چلا۔ انتقام میں یہ خیال Perversion کی حد تک پہنچ گیا۔ میں نے کبھی یہ نہیں سوچا کہ "انتقام" میں جو فعل Dramatic action بیان ہوا وہ راشد صاحب سے سرزد ہوا۔ حاکم ملک کی عورت سے رات بھر بستر پر وحشیانہ جنسیت کا مظاہرہ راشد صاحب نے نہیں کیا ان کے فرضی کردار نے کیا ہے۔ نظم تکنیکی سطح پر بے عیب ہے۔ لیکن میں بڑی عاجزی سے یہ عرض کرنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ یہ بڑی گھٹیا سطح کی مصوری اور صناعی ہے۔ کہ اس کا خیال ناپاک ہے۔ ذہین نوجوان نقادوں کو ابتدائے شاعری کے راشد کی انفعالیت پر اعتراض تھا۔ مجھے اس دوسرے راشد کی وجدانی رو میں بہیمیت نظر آتی ہے۔ نہایت کراہت انگیز تصور کیجیے ایک گنجا بھرے بدن کا مضبوط آدمی ایک نرم ملائم عورت کی پوری زور سے چٹکیاں لے رہا ہے۔ نہایت درندگی سے اسے دانتوں سے کاٹ رہا ہے۔ اس کے بازوؤں کو اس کے پستانوں کو، اس کی رانوں کو (مسز سالاں مانگا کی رانیں) لہو لہان کر رہا ہے۔ عورت کے پنڈے پر جگہ جگہ گہرے نیلے داغ پڑ رہے ہیں۔ کیا یہ منظر ایک پرستش کرنے والے رانجھا یا مجنوں کی وارفتگی کے

مقابلے میں آنکھوں کو زیادہ مرغوب ہوگا۔ ۱۹۴۹ء میں ایک رات میں نے اس نظم پر اور اس کے مرکزی کردار پر جو ایک فرضی شخص ہے کھل کر بات کی تھی۔ راشد صاحب ایک حد تک تو مدافعت کرتے رہے۔ پھر پھیکی ہنسی ہنسے اور فرمایا۔ اچھا جناب مولانا حمید نسیم صاحب مجھ وحشی درندے کو معاف فرمائیے۔ میں آئندہ احتیاط کروں گا۔ وعدہ کرتا ہوں۔ میں نے کہا۔ شکریہ۔ یہ آپ کی شاعری کے لیے ایک بڑا حسین فیصلہ ہے۔ شب شما خوش!

راشد صاحب چونکہ امکانی سطح پر بڑے شاعر تھے اور شاعری ان کی کل وقتی لگن تھی سو وہ اس دور اول سے آسان گزر گئے۔ افسوس یہ ہے کہ مقام شوق کبھی نہ آیا۔ راشد صاحب جیسے لوگ کبھی کوئی رومی کوئی دانتے پیدا نہیں کر سکیں گے۔ کہ لیس کمشہ شی۔ کی لو کبھی ان کے اندر نہیں لپکے گی۔ میں نے اندر کا اندھیرا روس میں بھی دیکھا اور مغربی دنیا کی Permissive زندگی کو پسند کرنے والوں میں بھی۔ اصل اندھیرا یہی ہوتا ہے۔ راشد صاحب اس اندھیرے کی اتھاہ تہ سے یوں بچ گئے کہ دھت ہو کر آخر مسجد ہی کی دیوار کا سہارا لے کر رات بھر روتے رہے تھے۔ اور بچوں کو ان کا حصہ دیا تو شرع کے مطابق دیا۔ بس یہی Saving Grace نکلی۔ اور وہ بڑے شاعر کے مقام پر پہنچ گئے۔

اب میں راشد صاحب کی سطح عظمت کی نمایندہ چند نظموں پر مختصر بات کروں گا۔ اور پھر اپنے شفیق اور مہربان دوست کی روح سے وہ کہیں بھی ہو معافی مانگتے ہوئے کہ ان کے سارے کلام کا احاطہ نہ کر سکا۔ اس تحریر کو ختم کر دوں گا۔

نظم "سوغات" اس اعتبار سے اپنی پیش رو نظموں کی روایت رد روایات کہن کی نفی کرتی ہے کہ شاعرانہ سفاکیوں سے نہایت برگشتہ خاطر ہوا ہے جو نئے مہاجن سامراج کا خواب دیکھنے والے اہل سومنات کے وحشی چیلوں نے مسلمانوں پر تقسیم برصغیر کے دوران میں روا رکھے۔ بہت بھرپور نظم ہے اور پر خشونت ہے۔ میں طبعاً خشونت آلودہ چہروں ہی کو نہیں تحریروں اور مصوری کو اور موسیقی کو بھی ناپسند کرتا ہوں۔ مگر یہ نظم پڑھ کر میرے دل نے گواہی دی کہ وہ جو میرا ایک خیال تھا کہ راشد صاحب کا الحاد اور خدا سے بغاوت ایک جدت پسند طبیعت کا Self assertion ہے غلط نہیں۔ میں نے راشد صاحب کو عالم ہوش اور عالم سرور میں دیکھا۔ وہ اتنے خود فراموش کبھی نہیں ہوتے تھے کہ ان کی گفتار ان کی نشست و برخاست ان کی حرکات و سکنات ان کی شاعرانہ قامت کے برابر اور اس کے عین مطابق نہ ہوں۔ میں اسسٹنٹ ڈائرکٹر اپریل ۱۹۵۱ء میں ہو گیا۔ وہ ڈائرکٹرز کانفرنس میں شرکت کے لیے کراچی آئے۔ دو ایک بار ان کے ساتھ ہیڈ کوارٹر ریڈیو سٹیشن اور ریڈیو اسٹیشن سے زیب النساء سٹریٹ گیا۔ وہ میری چال

ڈھال کا مطالعہ فرماتے رہے اور مجھے علم بھی نہ ہوا۔ ایک رات بے تکلفی کی محفل تھی۔ کہنے لگے تمہاری چال تمہارے افسرانہ مرتبے کے مطابق نہیں ہے۔ ذار زیادہ وقار اور تمکنت سے چلا کرو۔ اس مشفقانہ نصیحت سے اندازہ ہو جائے گا کہ وہ خود ان معاملات میں کتنے محتاط تھے۔ سو خدا سے بغاوت کرنے کا عمل نیٹشے کی فکری مسند پر اس کے پہلو میں جگہ حاصل کرنے کا وسیلہ بن سکتا تھا Avant Gard اردو شاعر اور ادیب کا مقام حاصل کرنے کا ذریعہ بن سکتا تھا ایک زمانہ آیا تھا۔ شروع میں پنڈت نہرو کی دہریت کے زیر اثر۔ پھر ترقی پسند تحریک اور یورپ اور امریکہ کے ہندو اور سکھ ادیبوں اور دانشوروں کی شہرت سے متاثر ہو کر ہمارے ادیب اور شاعر یا مادہ پرست دہریے یا Agnostic ہو گئے تھے۔ "سومنات" کا شاعر اپنی بد نصیب قوم کے احوال سے کبھی بے تعلق نہیں ہو سکا۔ ہو سکتا ہی نہ تھا۔ "نمرود کی خدائی" اپنی علامتوں سے صاف ظاہر کرتی ہے کہ موضوع پاکستان کے سیاسی حالات ہیں۔ یہ نظم مصرع بہ مصرع بہتر اور برتر ہوتی چلی جاتی ہے اور اس دور کی برتر سطح پر ہے۔ مکانی تعین تو پہلے ہی بند میں ہو جاتا ہے۔

یہ قدسیوں کی زمیں
جہاں فلسفی نے دیکھا تھا اپنے خواب سحر گہی میں
ہوائے تازہ و کشت شاداب و چشمہ جانفروز کی آرزو کا پرتو
یہیں مسافر پہنچ کے اب سوچنے لگا ہے
وہ خواب کابوس تو نہیں تھا
وہ خواب کابوس تو نہیں تھا

اب نظم کی ساخت میں مصرع بہ مصرع رفعت دیدنی ہے۔

اے فلسفہ گو
کہاں وہ رویائے آسمانی
کہاں یہ نمرود کی خدائی
تو جال بنتا رہا ہے۔ جن کے شکستہ تاروں سے اپنے موہوم فلسفے کے
ہم اس یقیں سے، ہم اس عمل سے۔ ہم اس محبت سے آج مایوس ہو چکے ہیں
کوئی یہ کس سے کہے کہ آخر
گواہ کس عدل بے بہا کے تھے عہد تاتار کے خرابے؟

عجم وہ مرز طلسم و رنگ و خیال و نغمہ
عرب ۔ وہ اقلیم شہد و شیر و شراب و خرما
فقط نواسنج تھے در و بام کے زیاں کے
جو ان پہ گزری تھی
اس سے بدتر دنوں کے ہم صید ناتواں ہیں

خلافت عباسیہ ۔ اور ایران و خراسان کی مغلوں کے ہاتھوں تاراج اسلامی تاریخ کا ایک بڑا سانحہ تھا ۔ مگر وہ ملتیں اپنی روایت میں ابھی اپنے Ethos میں زندہ تھیں ۔ کہ بڑا ادب اس تخریب تام کے باوجود تخلیق ہو رہا تھا ۔ تہذیب بھی آگے بڑھ رہی تھی ۔ مگر اب دیکھوا

مگر یہاں تو کھنڈر دلوں کے
(یہ نوع انساں کی
کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن ۔)
شکست آہنگ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں

میرے خیال میں یہ نظم ۱۹۵۸ء کے مارشل لا کے بعد لکھی گئی تھی ۔ افسوس کہ نظموں کے آخر میں ان کے زمانہ تخلیق کی نشاندہی نہیں کی گئی ۔ مگر نظم کے اسلوب سے یہی بات نظر آتی ہے ۔ اگر چہ ہئیت اجتماعی میں فساد اور نفس اجتماعی میں نزاع کا آغاز تو ۱۹۵۴ء ہی میں ہو گیا تھا ۔ جب پاکستان کے بیورو کریٹ آمر غلام محمد نے مجلس آئین ساز کو توڑ دیا تھا ۔ اور محلاتی سازشوں اور انقلابات کے منحوس دور کا آغاز کر دیا تھا ۔ اللہ کا شکر ہے ۔ کہ راشد صاحب ہمارے بونے بونا پارٹ ضیاء الحق کے سیاہ دور سے پہلے مر گئے ۔ اگر وہ اس فریب کار سراپا مکر و دروغ آمر کا لایا ہوا ہیروئن کلچر ۔ کلاشنکوف کلچر مافیا کلچر ۔ وی سی آر کلچر اور سگ و خنزیر کی طمع اور بے غیرتی کو اجتماعی مزاج بنتا دیکھتے تو ان کی زندگی کا ہر لمحہ ہزار دوزخ دائی سے بدتر ہوتا ۔ میں نے اس ریاکاری کے آغاز کردہ فساد فی الارض کا سارا احوال اپنی تفسیر کی جلد اول میں سورہ النساء کی آیت ۵۹ کی توضیح کرتے ہوئے بیان کر دیا تھا اور کہا تھا کہ آمریت اسلام کی نفی ہے ۔ اور وہ کتاب اس آمر کو بھیجی تھی جو اسے مل گئی تھی ۔ اس دور کے اثرات جاریہ سے آج بھی ہر باضمیر پاکستانی کا دل ریش ریش ہے ۔
نظم کے آخری چار مصرعے یکایک نظم کو اٹھا کر بڑی بلندی پر لے گئے ہیں ۔ یہ سچی Tragic نظم ہے ۔ ایسا نوحہ اپنے اس بدنصیب وطن کے لیے کوئی نہیں لکھ سکا ۔ آخری بند نے

نظم کو صبح آزادی کے برابر لا کھڑا کیا ہے ۔ قیام پاکستان کے ۱۴ برس بعد ۔ اس نظم میں نوحہ روح کی بربادی کا ہے ۔ سو ایک اعتبار سے اس نظم میں فیض صاحب کی نظم سے عمق بھی زیادہ ہے دلگیری بھی سوا ہے ۔

نظم " انقلابی " کا ذکر پہلے ہو چکا ہے ۔ یہ بھی بڑی شاعر راشد کی نمایندہ نظم ہے ۔ نظم " سوغات " کی دو چار تراکیب کا ذکر کروں گا ۔ ان سے یہ بات کھل کر سامنے آجائے گی کہ جہاں فیض کی تصویر کشی لسیاتی ہے اور پڑھنے والوں کے حواس کو یکایک گرفت میں لے لیتی ہے ۔ راشد صاحب کی تصویر کشی فکری سطح کی ہے ۔ وہ تجریدی مصوری کے مانند ہے ۔

" آرزو بدیہ ارباب کرم " ہی تو نہیں ۔ اب بھی دیکھیے ۔ آرزو بدیہ ارباب کرم ۔ تجریدی سطح پر ایک تصویر ہے ۔ بہت مکمل اور دلسوز ۔ مگر عوام کی سطح پر نہایت مبہم ۔ " جاروب کش قصر حرم " یہاں جاروب کش کو قصر حرم کے ساتھ ملا کر تصویر بناؤ ۔ نرا قصر نہیں ۔ نرا حرم بھی نہیں ۔ کہ ویسے تو بات عام سی سادہ سی ہو جاتی ۔ یہاں قصر حرم نے اسے نئے معنی ۔ نئے تلازمات دئے ۔ جن کو صرف فکری سطح پر تصور میں لایا اور دیکھا جا سکتا ہے ۔

کچھ وہ احباب کے خاکستر زنداں نہ بنے
کچھ وہ احباب بھی ہیں جن کے لیے
حیلہ امن ہے خود ساختہ خوابوں کا فسوں
راہ پیما تو ہوئے راہ شناسا نہ ہوئے

" خاکستر زنداں " ۔ " خود ساختہ خوابوں کا فسوں " تجریدی مصوری ہے ۔ لفظوں میں ۔ اور تصور میں لاؤ وہ راہ پیما جو راہ شناسا نہیں ۔ اس کے کانٹوں سے لہولہان ہونے ۔ ٹھوکر کھا کر گرنے کی اور دوسری ایسی تصویریں ذہن میں لاؤ جو راہ نا آشنا راہ پیما کی تصویر کا منظر ہیں ۔ راشد صاحب کی لفظی تصویر میں حواس کو نہیں فکر کو دعوت نظارہ دی جاتی ہے ۔ " ظلم رنگ " امریکہ کے The problem of The Blacks پر بہت اثر آفریں نظم ہے ۔ " یہ میں ہوں " ! اور " یہ میں ہوں " ۔ یہ دو میں ایک " جسم نیلگوں کے ساتھ آویزاں " کیا بے مثال تصویر ہے ۔ " ہیں شرق و غرب کے مانند " لیکن مل نہیں سکتے ایہاں رڈیاڈ کپلنگ کا Couplet دئے بغیر اس کی طرف اشارہ ہے ۔ جس سے ساری مغربی ملوکیت کے مظالم سامنے آگئے ۔ میں اس لیے تصویر کشی کو جو حسی سطح پر نہیں فکری اور تصوراتی سطح پر ہے ، اردو نظم میں اپنی نوع کی پہلی لفظی مصوری قرار دیتا ہوں ۔ لفظی مصوری کا یہ رنگ عظیم ترین سطح پر اردو میں غالب میں ہے جیسے " نقش فریادی " رعنائی خیال ۔ محشر خیال ۔ دامن شنیدن ۔ کوئی غزل ایسی تجریدی مصوری

سے خالی نہیں ۔ راشد کی سطح غالب سے ذرا سی کم تر ہے ۔ نظم کہو یا غزل کہو ۔ غالب اب بھی علی کل غالب ہے ۔

صدائیں رنگ سے ناآشنا اک تار ان کے درمیاں حائل ۔ اب یہاں مقابلے کی کامل مثال سامنے آگئی ۔ فیض صاحب کا منظر ہم دیکھ آئے ہیں ۔ کیسے مغرور حسیناؤں کے برفاب سے جسم گرم ہاتھوں کی حرارت سے پگھل جاتے ہیں ۔ یہ سراسر حسی لمسیاتی تصویر ہے ۔ راشد کہتا ہے ۔

مگر وہ ہاتھ کا تخت
مشرق کے جواں سورج کی تابانی
کبھی ان نرم و نازک برف پروردہ حسیں باہوں کو چھو جائے

اب یہاں لمسیاتی اور فکری تصویر کشی کا فرق بڑی صراحت سے سامنے آگیا ۔ ان مصرعوں کی توضیح قاری کی ذہانت کی اہانت ہوگی ۔ "طلسم ازل" میں شاعر نئی صبح کے نور میں "نیم وا شرم آگیں دریچے سے طلسم ازل کو جھانکتے دیکھتا ہے ۔ اب ذرا اس شرم آگیں دریچے کی تصویر ایک ایسے آدمی سے کہو ایسا آدمی ذہن میں لاؤ جو ادب عالیہ میں رچا بسا نہ ہو ۔ وہ یہ تصویر کنسٹرکٹ نہیں کر پائے گا ۔ یہ Vision اس کی چشم ادراک کی رسائی سے دور ہے ۔

پریشان و غمگین و تنہا
کہ ہم تابہ کے اپنے اوہام کہنہ کے دلبند بن کر
یونہی عافیت کی پر اسرار لذت کی آغوش سے
زہر تقدیر پیتے رہیں گے

ان مصرعوں میں دو بہت اثر آفریں تصاویر ہیں ۔ "اوہام کہنہ کے دلبند" اور "عافیت کی پر اسرار لذت کی آغوش" اور "زہر تقدیر "پیتے رہیں گے ۔ "زہر تخلیق" ساتھ ہی پہلے آنے والی تصویر کی extension ہے ۔ میں نے کہا تھا فیض صاحب لا جواب Miniature Painter ہیں اوپر دی گئی مثالوں کو سامنے رکھ کر اب میں کہتا ہوں راشد عہد آفریں Abstract painter ہے جدید اردو نظم میں ۔ لفظوں میں تصویر وہ بھی بناتا ہے ۔ مگر ویسی جیسی کینوس پر پکاسو جیسے مغربی تجریدی مصور بناتے ہیں ۔

اب میں اس مقام پر آپہنچا ہوں ۔ ان چند نظموں میں سے ایک حک جو میری دانست میں راشد کا انتہائی رفعت کا کلام ہے ۔ راشد کا کلام بہترین "سباویراں" ۔

جو قاری یہ تحریر پڑھے گا ۔ اسے "سبا" کے لغوی معنی اور اس لفظ کے تاریخی اور جمالیاتی اور شعری تلازمات کھانے کی ضرورت نہیں ۔ سبا قدیم زمانے کی ملکہ بلقیس کی اقلیم ہے ۔ عود و

عنبر کی۔ خوشبوؤں کی سرزمین۔ جو سلیمان بادشاہ یہودیہ اور اسلام کے نبی بادشاہ سلیمان کے محل میں پہنچی تو قدیم اساطیر کی حد تک ایک نئے عشق جو اس کا آغاز ہوا۔ جو اپنے رنگ میں عہد نامہ عتیق کی کتاب غزل الغزلات کا موضوع ہے۔ یہ عظیم شاہکار سلیمان اور بلقیس کا Duet قرار دیا جاسکتا ہے۔ شب وصال میں۔

ہم سر۔ کیسی خوش جمال ہو تم اے جان جاں
ہاں کیسی حسیب و دلبند
تمہاری آنکھیں قمریاں ہیں

عروس۔ تم کیسے سجیلے ہو اے میرے محبوب
اور کیسے خوش مزاج

ہم سر۔ ہماری سیج پر شاخوں کی چھاؤں ہے
ہماری چھتوں میں دیودار کے شہتیر ہیں
اور چھتیں سنبل کے ابریشم کی ہیں

عروس۔ میں شارون کی نرگس ہوں
اور وادی کی سوسن ہوں

ہم سر۔ جیسیں کانٹوں کے بیچ سوسن کا پھول
یوں ہے میری جان کنواریوں کے جھرمٹ میں

یہ میں نے ایک مختصر سا اقتباس ایک عظیم تخلیقی شہکار سے دیا ہے۔ کتاب مقدس کا موجودہ ترجمہ اصل کی عظمت کے مطابق نہیں۔ مضمون کے آخر میں ان کا انگریزی Version بھی دے دیا ہے۔ اب سلیمان اور ملکہ سبا کا تعلق پس منظر ہے راشد صاحب کی عظیم نظم کا۔ جو اپنے مزاج میں بڑی Tragedy کی سطح پر ہے۔

سلیمان سر بہ زانو اور سبا ویراں
سبا ویراں۔ سبا آسیب کا مسکن
سبا آلام کا انبار بے پایاں
گیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خالی
ہوائیں تشنۂ باراں

یہ نظم تہذیب کے نقطہ کمال تک پہنچ کر روبہ زوال ہونے اور پھر کھنڈر بن جانے کی داستان چند مصرعوں میں کہتی ہے۔ سلیمان اس اجتماعی نفس کے عروج و زوال کی علامت ہے۔

سلیمان جواں بخت اور جواں سال تھا تو سبا عود و عنبر کی مشک اور عطر بیز سرزمین تھی۔ رنگ و آہنگ کا وسیع و بسیط جہان اور سلیمان اس کا تاج سر تھا۔ کہ ملکہ سبا اس کی محبوبہ بھی تھی کنیز بھی اس کے جمال و کمال کی۔ یہ عشق اس کی توانائیوں کی نوبہ نو دلا دیزیوں کی علامت تھا۔ مگر اب سلیمان پیر کہن سال ہے۔ بے تاب و تواں۔ بے ملک۔ نحیف و نزار اور ملول و دلفگار۔ وہ Ethos کی کار گزاری اور مستعدی۔ وہ جہانبانی کی آرزو اور کامرانی کا یقین۔ وہ سب تو دشت ختن میں طرارہ آہو کے مانند تھا۔ بہت جاذب نظر۔ مگر ابھی تھا۔ اور اب ناپید ہے۔ اسے آپ کھینچ تان کر ایک فرد کی زندگی کا قصہ بھی شاید کہہ سکیں۔ وہ جہانگیری اور جہانبانی ایک داخلی کیفیت کا مجاز بھی ہو سکتی ہے۔ لیکن اس کے لیے ایک تو ذہن ہی کو نہیں نظم کو بھی بہت کھینچنا تاننا پڑے گا اور پھر نظم کی سطح بھی کئی درجے گر جائے گی۔

میں نے ۱۹۴۳ء میں ٹی۔ ایس۔ ایلیئٹ کی ایک نظم پڑھی تھی Gerontion ۔ میرے خیال میں راشد صاحب کو اسی نظم نے inspire کیا۔ اور انہوں نے اس خیال اس علامت کو سطح عظمت پر اپنا لیا۔ اور اپنے اساطیر کا لباس پہنا کر ایک بالکل نئی شکل دیدی۔ جیسے حضرت سلیمان نے ایک برق رفتار عفریت سے ملکہ بلقیس کا تخت سبا سے منگوا کر اس کی شکل بالکل تبدیل کروادی۔ ملکہ کی ذہانت کی آزمائش کیلیے۔ ملکہ کو معلوم نہیں تھا کہ سلیمان جنات اور ہوا پر حکمرانی کرتے تھے۔ ملکہ حضرت سلیمان کے دربار میں پہنچی تو خیر مقدم کی تقریبات کے بعد حضرت سلیمان نے تخت ملکہ کو دکھایا اور پوچھا آپ کو یہ تخت کیسا لگا۔ ملکہ نے اس ایک لمحہ اس کو غور سے دیکھا اور کہا یہ تو میرا تخت ہے۔ دیکھیے اب میں ایلیئٹ کی شاہکار نظم Gerontion سے کچھ اقتباسات آپ کی خدمت میں پیش کرتا ہوں۔ یہ نظم ایلیئٹ نے ۱۹۲۱ء میں کہی تھی۔ جب مغرب ایک ہولناک عالمگیر جنگ سے بہ صد ہزار خرابی زندہ بچ نکلا تھا۔ مگر مغربی تہذیب میں انحطاط کے آثار اہل فراست کو صاف نظر آنے لگے تھے۔ اب یہ بات ذہن میں رکھیے۔ کہ Gerontion مغرب کے صدیوں پرانے Ethos کی علامت ہے۔ ایک بڑی مگر زوال پذیر تہذیب کیلیے ایک نمائندہ علامت یا کردار۔ نظم کے عنواں کے نیچے تین مصرعے ذرا باریک تر املاء میں لکھے ہیں۔ کسی قدیم نظم کے۔

Thou hast non youth non age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both

کہیئے "سباویراں" کے مرکزی کردار سے کوئی مماثلت نظر آئی؟ اب نظم شروع ہوتی ہے۔

Here .I am an old man in a dry month

Being read to by a boy,Waithing for rain

دوسرے مصرعے کی گونج اس مصرع میں صاف سنائی دے رہی ہے۔ہوائیں تشنہ باراں!

کچھ مصرعوں کے بعد جن میں وہ بوڑھا آدمی کہتا ہے۔ میں رستم دستاں نہیں۔ میں کوئی فاتح سپاہی نہیں۔میں نے دلدلوں میں صحراؤں میں جنگ بھی نہیں کی۔ پھر کہتا ہے۔

My home is a decayed house

And the jewsquats on the Window silt the owner

ذرا آگے چل کر یہ مصرعے آتے ہیں۔

I have no.ghosts

An old man in draughty house

Under a Windy knob

اوپر پہلے مصرعے کی بازگشت راشد صاحب کی نظم میں یوں آئی ۔ " سبا آسیب کا مسکن "

Gerontior میں ڈیڑھ بند کے بعد یہ مصرعے آتے ہیں۔

I that was neat your heart was removed there from

To lose beauty in terror.terror in inquisition

یہ خیال برنگ دگر بہت ہنرمندی اور بے مثال صناعی سے ان مصرعوں میں آتا ہے۔

سلیماں سربہ زانو۔ ترش رو۔ غمگیں۔ پریشاں مو

جہاں گیری۔جہانبانی۔فقط طرارہ آہو

محبت شعلہ پراں۔ہوس بوئے گل بے بو

ذراز دہر کم ترجو

تیسرے مصرعے میں صرف راشد صاحب کی اپنی آواز ہے۔جس کے ٹھاٹھ سے سر اپنے ہیں اور منفرد ہیں۔

ایلیٹ نے کہا۔

I have lost my passion what should I need it for

راشد: کہاں سے کاسہ ءپیری میں مے آئے؟

Since what is kept must be adulterated?

How should I use them for your closer contact

ایلیٹ کی نظم اس طور ختم ہوتی ہے۔

And as an oldman driven by the trades
To a sleepy corner
tenants of the home
Thought of a dry brain in a dry season

Gerontion کے سبا میں بالآخر مکین (کرایہ دار سرائے کے مسافروں کی طرح) خشک موسم میں خشک ذہن کے خیالات اور توہمات!

سبا آسیب کا مسکن۔ اس خشک سالی کو دور کرنے کے لیے۔ کہاں سے کس سبو سے کاسۂ پیری میں مے آئے۔ میں سمجھتا ہوں۔ یہ بڑی نظم راشد صاحب کی Gerontion ہے۔ خیال یقیناً ایلیٹ سے لیا ہے۔ مگر باقی سب کچھ راشد صاحب کا ہے۔ اور یہ نظم ہمیشہ ایک برتر تخلیقی کارنامے کے طور پر زندہ رہے گی۔ پوری نظم میں علامت ہر اعتبار سے کامیاب رہی ہے۔

"میرے بھی ہیں کچھ خواب" کا معاملہ "سبا ویراں" سے مماثل ہے۔ سو اس کا ذکر بھی یہیں ہو جانا چاہئے جیسا کہ اس تحریر میں پہلے کہا جا چکا ہے اس اہم نظم کا خیال بھی مستعار لیا گیا ہے مارٹن لوتھر لنگ نے جو امریکی سیاہ فام قوم کا قائد تھا ایک اہم تقریب میں تقریر کی تھی I have a dream یہ تقریر بھی ایک قطعہ بند کی طرح ہے۔ ہر دس بارہ فقروں کے بعد مارٹن لوتھر انسان کے اعلیٰ عزائم اور نوعی نفس میں تیزی سے رونما ہونے والے تغیر پر بات کر کے یہ فقرہ دہراتا ہے۔ I have a dream نظم میں یہی ہیئت اپنائی گئی ہے۔ مارٹن لوتھر کنگ کی طرح راشد صاحب نے بھی نظم کو اس طرح کنسٹرکٹ کیا ہے کہ ہر بند کے بعد یہ مصرع "میرے بھی ہیں کچھ خواب ناگزیر Climax کی طرح آتا ہے۔ مارٹن لوتھر کی بے مثال تقریر کا ساری دنیا میں مہینوں چرچا رہا تھا۔ اب قابل غور بات یہ ہے کہ خیال تو مارٹن لوتھر کنگ کی تقریر سے سوجھا مگر بڑے شاعر نے اسے بالکل نیا لفظی اور معنوی روپ دیا۔ اور نظم ہر اعتبار سے طبع زاد تخلیق بن گئی۔

اس دور سے۔ اس دور کے سوکھے ہوئے دریاؤں سے
پھیلے ہوئے صحراؤں سے اور شہروں کے ویرانوں سے
ویرانہ گروں سے میں حزیں اور اداس
اے عشق ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب

نظم کا پہلا مصرع ۔ عشق ازل گیر و ابد تاب میرے بھی ہیں کچھ خواب ۔ فوراً شعور و احساس کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے ۔ ایسی سج دھج رکھتا ہے کہ قاری اس کا Captive ہو جاتا ہے ۔ اول تو میرے لیے یہ بات وجہ طمانیت ہے کہ راشد صاحب اپنی ادبی روایت سے منحرف نہیں ہوئے ۔ انہوں نے اپنے فعال جذبے کیلیے ۔ رومی ۔ حافظ سعدی عرفی نظیری میر و غالب اور اقبال کی اساسی علامت عشق کو اپنایا ۔ جو ان گنت اور کثیر الجہت معانی اور تلازمت کا حامل لفظ ہے صدیوں کے مستقل استعمال کے بعد آج بھی زندہ تابندہ اور توانا سمبل ہے ۔ ہماری تہذیب اور جمالیاتی روایت اور ہمارے Ethos کی ۔ اب اس کے لیے راشد صاحب نے ازل گیر و ابد تاب کی ترکیب خود وضع کی ۔ اور عشق کو ایک نیا اور دائی تلازمہ عطا کر دیا ۔ یہ صفات بہم ہو کر اس نادر شکوہ کے ساتھ عشق کیلیئے فارسی اور اردو میں پہلی بار استعمال ہوئی ہیں ۔ عشق کو ایک مصرعے میں راشد صاحب نے تمام سواد زمان و مکان پر محیط کر دیا ۔ اب صرف مشرق نہیں، نظم کی ساخت سے آگے چل کر یہ بات برملا طور پر ظاہر ہو جائے گی کہ راشد صاحب صرف مشرقی اسلامی روایت ہی کو افسردہ و بے تاب و تواں نہیں سمجھتے عصر رواں کی غالب مغربی روایت میں بھی انہیں حبس اور سڑاند کے سوا کچھ نظر نہیں آتا ۔ مغرب میں علم و آگہی اور شائستگی کی رو تھم چکی ہے اور سارا عالم افرنگ ان کے خیال کے مطابق بے آب و گیاہ ویرانہ بن چکا ہے ۔ روسی ہمہ اوست ہو کہ مغربی استعمار دونوں نوع انسانی کیلیے جانگسل طوق و سلاسل کے سوا اور کچھ نہیں ۔

وہ خواب کہ اسرار نہیں جن کے ہمیں آج بھی معلوم
وہ خواب جو آسودگی و مرتبہ و جاہ سے
آلودگی گرد سر راہ سے معصوم
جو زیست کی بے پردہ کشاکش سے بھی ہوتے نہیں معدوم
خود زیست کا مفہوم

عصر رواں کے شرف اور تکریم کے سارے معیار بے معنی ہیں ۔ یہ خواب ان لمحاتی آسائشوں اور مسند نشینیوں کے نہیں کہ وہ تو گرد سر راہ سے بھی کم تر ہیں ۔ شاعر کے خواب بہت بلند اور سہانے ہیں ۔ نئی رفعتوں کے خواب ۔ اب کھلا کہ عشق انسانی فطرت میں مضمر ترقی و تعمیر کی عقیدہ و رنگ و نسب اور جاہ و حشم سے منزہ خواہش اور توانا جہد کا نام ہے ۔ ایک دائی لگن کا جو انسان کا خاص شرف ہے ۔

کچھ خو ب کہ مدفون ہیں اجداد کے خود ساختہ اسمار کے نیچے
اجڑے ہوئے مذہب کے بنا ریختہ اوہام کی دیوار کے نیچے

شیراز کے مجذوب تنک جام کے افکار کے نیچے
تہذیب نگوں سار کے آلام کے انبار کے نیچے

عصری خوابوں میں کچھ ایسے بھی خواب ہیں جو ہماری گزشتہ نسلوں کے جھوٹے نخوت و پندار اور غلط تصورات کے نیچے دب کر رہ گئے۔ کچھ جنہیں مذہب کے عقاید نے پنپنے نہ دیا۔ " بنا ریختہ اوہام " کیا بلیغ ترکیب ہے۔ ایسی تراکیب ایک بڑا وجدان اور طرار فکر رکھنے والا تخلیق کار ہی وضع کر سکتا ہے۔ شیراز کا " مجذوب تنک جام " کون تھا " یہ میں نہیں جان سکا۔ اگر یہ حافظ کی طرف اشارہ ہے کہ شیراز کا سب سے بڑا Lyricist اور صاحب فکر صوفی حافظ ہی تھا۔ حکیم مشرق سعدی تو کسی لحاظ سے مجذوب نہیں تھا۔ اگر مراد حافظ ہی ہے تو میں یہاں بہ صد ادب گزارش کروں گا کہ راشد صاحب اپنی جدید تر فکر کی ارفع ترین سطح پر بھی حافظ سے کئی فرسنگ پیچھے ہیں۔ حافظ دانائے راز بھی تھا۔ فقیر حق آگاہ بھی تھا۔ اور اپنے ظاہر پرست ہم عصر اجارہ دار ان علم و حکمت اور دین کے محافظوں سے بیزار بھی تھا۔ اگر راشد صاحب حافظ کا بالا ستیعاب مطالعہ فرماتے تو انہیں یہ علم ہو جاتا کہ حافظ جہل اور جبر سے سخت متنفر اور انسانی روح کی عظمت اور انسانی وجود کی تکریم کا دل و جان سے پاسدار و پاسبان تھا۔ اگر رائج اقدار زبوں کے رد کے حوالے دیوان حافظ سے پیش کرنے لگوں تو راشد صاحب کی فکر اور انکی ذہنی رسائی حافظ کے اشعار کے سامنے کچھ تنک مایہ اور بے ضو نظر آنے لگے گی۔ ایسی بے جواز اور بے علمی پر مشتمل تسکین نخوت کی کوشش ہمارے صاحب علم لوگوں میں بیسویں صدی میں بہت عام ہو گئی ہے۔ غالب اور حالی تک تو ہمارے بڑے شاعر بہت با ادب اور سلیقہ مند تھے۔ علامہ اقبال نے شبستری کو بھی اتنی تکریم دی کہ اس کی مثنوی پر ایک اور مثنوی لکھ دی۔ مگر حافظ سے وہ بھی دل تنگ نظر آئے۔ میں تو بہت عام سا کم علم سا آدمی ہوں۔ مگر ہمارے اسلاف میں سے کسی نے حافظ یا سعدی یا افلاطون کی عظمت سے انکار نہیں کیا۔ عقیدے کے صریح اور شدید اختلاف کے باوجود اہل ایران نے حافظ کو لسان الغیب کہا۔ اب بھی کہتے ہیں۔ مجھے یقین ہے راشد صاحب پر ان کی جدیدیت کا ایسا غلبہ تھا کہ وہ حافظ کے کلام کی تہ تک ایک شعر میں بھی نہیں پہنچ پائے تھے۔ حافظ انفعالی شاعر نہیں تھے۔ راشد صاحب نے جب یہ نظم لکھی اس زمانے میں مجھے ان سے مسلسل ملاقات کا شرف نصیب ہوتا تو میں انہیں حافظ کی عظمت اور Dynamism اور اس کی سرشاری اور اس کے " بادہ و جام " کے مفاہیم سے آگاہ کرتا۔ ایسی باتوں میں راشد صاحب اپنی " فرسودہ روایات " سے وابستہ رہے اور Simplistic سطح سے فتوے دیتے رہے۔ ایسے فتوے غالب کے بعد ہمارے سب سے بڑے شاعر اقبال نے بھی کئی مقامات پر پوری حقیقت سے عدم

واقفیت کے باوجود صادر فرمادیے تھے ۔ اگر آپ چھ یا آٹھ عظیم ترین شاعروں کی فہرست بنائیں اور رومی اور شکسپیئر کو اس فہرست میں شامل نہ کریں تو اس فہرست میں میری دانست کی مطابق پشکن ۔ گوئٹے وررڈزورتھ ۔ ڈرائیڈن ۔ بادلیئر ۔ حافظ ۔ براؤننگ ۔ بیدل اور غالب آئیں گے ۔ راشد صاحب کے بارے میں تو ابھی ایک امکان سا ہے کہ دو سو شاعروں کے فہرست بنے تو شاید سو برس بعد آخری دو ایک ناموں میں ان کا نام بھی آجائے ۔ میں اپنے شاعروں اپنے تخلیق کاروں اور دانشوروں کی اس روش سے بہت بیزار ہوں ۔ میں دل سے سمجھتا ہو کہ ایسی نامعقول باتیں وہ اپنے آپ کو بڑا ظاہر کرنے کیلیے کرتے ہیں ۔ اور نتیجہ ان کی توقع کے عین بر عکس ہوتا ہے ۔

بہر حال نظم کی طرف واپس آتے ہوئے آخری مصرعوں کا مفہوم واضح کرنا ہے ۔ راشد صاحب فرماتے ہیں کہ وہ خواب جو ایک مٹتی ہوئی تہذیب کے استخواں کے نیچے دبے پڑے تھے اب شاید اوپر آجائیں ۔

شاعر اس معاملے میں اپنے حدود کو پہچانتا ہے ۔ سو حد سے بڑھ کر بات نہیں کرتا ۔ اس کے بعد آنے والے بند میں شاعر ان خوابوں کا ذکر کرتا ہے جو کسی طرح پابند نہیں ۔ مگر اس سیل نور سے جو مستقبل ہے کچھ جھجکے ہوئے سے ہیں ۔ خوب یا ناخوب کسی کی طرف کھل کر آجانے کا حوصلہ اپنے میں نہیں پاتے ۔ اور اگرچہ وہ خود پرست اور خود نگر ہیں ۔ مگر جاروب کی طرح خود کو بھی ایک کونے میں پھینک سکتے ہیں ۔ اور ابھی اپنے آپ سے شرمار ہے ہیں ۔

پھر اشتمالیت اور Totalitarain نظام کے خواب ہیں جن کی اساس غم کی مساوات ہے ۔ کچھ خواب مشینی ترقی کو قاضی الحاجات کے روپ میں دیکھتے ہیں (سرمایہ دارانہ نظام) ۔ کچھ آمروں کے خواب ہیں ۔ کہ اس عصر میں الغرد ایشیا اور لاطینی امریکہ میں بوناپار ٹزم کا دجال سامنے آگیا ہے ۔ یہ آمر نہ دین کے ہیں نہ دینا کے ۔ صرف خود پرست ہیں ۔ حب جاہ اور حب اقتدار رکھتے ہیں ۔

تو اب بات اپنے مرکزی خیال تک آگئی ہے ۔ بیکار اور زبوں انجام خوابوں کا ذکر مکمّل کر کے شاعر نے بتادیا ہے کہ وہ نوع انسانی کے ضمیر کا ترجمان ہے ۔ اس کے خواب نوع انسانی کے خواب ہیں ۔ اور شاعر صرف نوع انسانی کے مختلف خواب پیش کر رہا ہے ۔ جس کے بعد وہ ان خوابوں کا تعین کردے گا جو انسانی عظمت و جمال کے دوام کے ضامن ہیں

کچھ خواب اگرچہ اپنی نہاد میں نوری ہیں۔ مگر وہ علم اور تجسس اور بچی لگن اور محبت کی تڑپ سے خالی ہیں۔ وہ جزو سے تو باخبر نہیں۔ اور کل کو اس کی کلیت میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ اب تک جتنے خواب دکھائے گئے اور جو تصویریں ان کی پیش کی گئیں وہ نوعی خواب ہو ہی نہیں سکتے تھے کہ نوعی ضمیر نوعی عظمت و ترقی کے خواب چاہتا ہے۔

اگلا بند عبوری نوعیت کا ہے۔ شاعر ان خوابوں سے جو رد ہونے کے اور رد کرنے کے قابل تھے۔ ان خوابوں کی طرف اپنے قاری کو لے جانا چاہتا ہے جو اتنے خوش جمال اتنے خوش منظر ہیں کہ نوعی خواب بننے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ وہ خواب جو نوعی ضمیر دیکھے گا۔ ان میں کوئی اونچ نیچ نہیں ہوگی۔ بندہ و آقا نہیں ہوں گے۔ بندہ شیوہ تسلیم پر مجبور اور آقا ہوس جور کا متوالا۔ راشد صاحب وہی بات کہہ رہے ہیں۔ جو اقبال نے فرشتوں کا گیت (بال جبریل) میں کہی تھی۔

تیرے فقیر حال مست ۔ تیرے امیر مال مست
بندہ ہے کوچہ گرد ابھی خواجہ بلند بام ابھی

اب ذرا ادق بات زبان پر آگئی ہے۔ شاعر کہتا ہے۔ نوع کی طرف سے۔ یا اب اپنی طرف سے۔ کہ مجھے میرے خواب جمیل کی قسم۔ وہ خواب ابھی لوح زماں میں سربند ہیں۔ ابھی آیندہ کی Top secret file میں ہیں۔ حجلہ ناز میں خلوت گزیں۔ وہ خواب اس گویائی کے مانند ہیں جو چنچل کنواری دوشیزہ ابھی اپنے سینے میں چھپائے ہوئے ہے۔

ان خوابوں کی خصوصیت یہ ہے کہ بات سراسر نئی ہے۔ مگر فکر مجرد نہیں۔ اپنے عملی روپ اور لباس کے ساتھ آئی ہے۔ عشاق کے پیالے ترسے ہوئے ہونٹوں کے مانند ہیں۔ جو دور شوق سے لمحہ وصل میں بہم پیوست ہو جائیں۔ لب بوسی محبوب کے لمحہ نشاط میں۔

اب آخری بند آگیا ہے۔ جس میں اصلی اور سچے خوابوں کی نوعیت بیان کی گئی ہے۔ وہ انسانی حریت کے، آزادی کامل کے خواب ہیں۔ یعنی اس دور کے خواب ہیں جب آدمی ہر خوف سے آزاد ہوگا۔ بھوک۔ بیماری۔ جہل اور بڑھاپے میں کس مپرسی کے خوف ناپید ہو جائیں گے۔ آدمی سیاسی۔ اقتصادی اور روحانی ہر سطح پر کامل آزادی کی نعمت سے بہرہ یاب ہوگا۔ تحریر و تقریر ہر پابندی سے آزادی ہوگی۔ غلامی۔ ملوکیت۔ اقتصادی استحصال یہ پرانی لعنتیں سب قصہ ماضی ہو چکی ہونگی۔ ہر انسان اپنی آزادی کے ساتھ دوسروں کی آزادی کا امین اور محافظ ہوگا۔ یہ بات آخری بند کے مصرعوں میں مضمر ہے۔ ایک اور بات۔ ہر مرد اور عورت کو اپنا دلپسند رفیق چننے کی آزادی ہوگی۔ لیکن اس تابندہ دور عظمت میں آج کل کے ترقی یافتہ ممالک جیسی

Permissiveness نہیں ہوگی۔ free sex نو عی سطح پر انتہائی مضرت رساں ہے جتنی غلامی یا ملوکیت کا استحصال۔ آزادی کبھی licence نہیں بن سکے گی۔۔ انسان شائستہ اور دانا اور ضبط و تحمل کی صفات سے متصف ہوں گے۔

ہر محنت شاقہ کا، وہ حصول علم میں ہو کہ خدمت انسانی میں کہ تخلیق و تحقیق میں، پورا احترام کیا جائے گا۔ یہ نیا خواب خاک انسان کی عظمت و سطوت کا خواب ہے۔ خاک کے ذرے کو یہ توفیق حاصل ہوگی کہ وہ چرخ زماں خلوت گہہ خورشید تک پہنچ جائے۔ اس جہان کون و مکان کو ایک نیا دل۔ ایک نئی امنگ۔ ایک نئی سج دھج عطا ہوگی۔ یہ ہے وہ خواب جس سے شاعر کا دل اس کا پورا وجود تابندہ ہے۔

اے عشق ازل گیر و ابد تاب۔ میرے بھی ہیں کچھ خواب
وہ خواب ہیں آزادی کامل کے نئے خواب
ہر سعی جگر دوز کے حاصل کے نئے خواب
آدم کی ولادت کے نئے جشن پہ لہراتے جلاجل کے نئے خواب
اس خاک کی سطوت کی منازل کے نئے خواب
یا سینۂ گیتی میں نئے دل کے نئے خواب
اے عشق ازل گیر و ابد تاب
میرے بھی ہیں کچھ خواب
میرے بھی ہیں کچھ خواب!

نظم کے تفصیلی جائزے سے معلوم ہوا کہ صرف پہلا خطاب "میرے بھی ہیں کچھ خواب" مارٹن لوتھر کنگ کی تقریر سے لیا۔ باقی ساری بات راشد صاحب کی اپنی ہے۔ یہ بڑی نظم ہے۔ گو اس کا انگریزی ترجمہ ہو تو انگریزی داں قاریوں اور مغرب کے نقادوں کو شاید اس میں ریورینڈ کنگ کی تقریر کی گونج محسوس ہو۔

ایک اور نظم بھی اسی طرح راشد صاحب کے وجدان میں سرایت کر گئی تھی۔ " ایک شہر" میں اس کی تفصیل " ناممکن کی جستجو" میں بیان کر چکا ہوں۔ ایک ادبی مجلے میں جو شاید برطانیہ سے شائع ہوتا تھا کسی شاعر کی نظم چھپی تھی۔ The City راشد صاحب چار پانچ روز اس نظم میں گم رہے۔ پھر جب اس نظم کی کلید مل گئی تو کچھ دن بعد یہ نظم " ایک شہر" تخلیق کی۔ 1949 میں۔

میں اب تک راشد صاحب کی فکر اور فن کے کئی گوشوں پر کچھ نہ کچھ روشنی ڈال چکا ہوں یہاں ایک چھوٹی سی نظم کا ذکر کروں گا۔ یہ نظم ہے۔ "زندگی سے ڈرتے ہو" مگر تخلیقی وفور نے معین کردی جو اس نظم سے کامل مطابقت رکھتی ہے۔ اس نظم میں راشد صاحب ایک دانشور اور جی دار انسان نظر آتے ہیں۔ یہ دو صفات کم ہی کسی عام آدمی میں یکجا نظر آتی ہیں۔ ہو جائیں تو وہ آدمی بڑا آدمی ہو جاتا ہے۔ فیض صاحب بہت جی دار بہت بہادر اور استقامت والے آدمی تھے۔ منفرد جوہر کے تخلیق کار تھے۔ مگر وہ اپنے کلام میں "ملاقات" سے صرف نظر کریں تو بڑے دانشور نظر نہیں آتے۔ کہ ان کی کٹر سیاسی عصبیت نے ان کی فکر اور توفیق دانش کو پھپھوندی لگا دی تھی۔ وہ فیض جو سطح اول کا دانشور ہو سکتا تھا۔ تخلیقی سطح پر ایک رومانی ترقی پسند بن گیا اس کی شاعری ایک سچے Romantic اور کٹر کمیونسٹ کی شاعری ہے جس کی یہ بظاہر متضاد چیزیں بڑے حسن سے ایک وحدت بن گئی ہیں۔ اپنی روزمرہ زندگی میں تو فیض صاحب پکے بورژوا تھے۔ راشد صاحب نے بڑی محنت کی۔ اپنی فکر کو جلا دینے اور نئے علوم سے باخبر رہنے کیلیے دن رات ایک کر دئے۔ میں نے انہیں گھنٹوں ادق کتابوں میں مستغرق دیکھا۔ سو حصول علم میں ان کی کاوش مسلسل کا عینی گواہ ہوں۔

راشد صاحب اتنا طویل مطالعہ اتنے تسلسل سے اس لیے بھی کرتے تھے کہ مضامین نو کا سراغ اکثر دوسرے تخلیق کاروں اور علماء کی تحریروں سے ملتا تھا۔ اور بقول ٹی ایس۔ ایلیئٹ یہ تخلیق کار کے تین بڑے ماخذ میں ایک سے ہے۔

اس نظم میں راشد صاحب اپنے ہم عصر انسانوں کو مخاطب کر رہے ہیں۔ کہ مذہب کی۔ وطنیت کی۔ نسل کی۔ فقر کی رومان پرستی کی پناہ گاہوں میں سہمے ہوئے چوہوں کی طرح نہ چھپے رہو سب پناہیں تج کر بے سپر اپنے آپ پر اعتماد کرتے ہوئے اپنی اندرونی توانائی۔ صداقت اور توفیق خیر کے سہارے باہر آؤ۔ سب خوف دل سے نکال کر باہر آؤ اور اپنے عہد کی ہر سمت سے آنے والی ظلمت کا سامنا کرو۔

زندگی سے ڈرتے ہو؟
زندگی تو تم بھی ہو۔ زندگی تو ہم بھی ہیں
آدمی سے ڈرتے ہو؟
آدمی تو تم بھی ہو۔ آدمی تو ہم بھی ہیں

اب آگے اہم بات آتی ہے۔

•

آدمی زباں بھی ہے ۔ آدمی بیاں بھی ہے
• اس سے تم نہیں ڈرتے؟
حرف اور معنی کے رشتہ ہائے آہن سے آدمی ہے وابستہ
آدمی کے دامن سے زندگی ہے وابستہ
اس سے تم نہیں ڈرتے ۔ ان کہی سے ڈرتے ہو؟

آدمی کو باقی انواع زندگی پر ایک فوقیت تو یہ ملی کہ وہ استادہ ہو کر چلنے لگا ۔ اور اس کے ہاتھ آزاد ہوگئے ۔ یوں وہ جہد ۔ للبقامیں متقابل انواع پر غالب آنے لگا ۔ مگر یہ بہت اہم بات یہیں تک رہتی تو آدمی نہ بنتا ۔ پھر اسے گویائی کی قوت ملی یا اس نے حاصل کر لی ۔ مل جل کر تو ہاتھی رہتے ہیں ۔ بندر اور بن مانس بھی ۔ تو صرف سوشیل جانور تک بھی بات رہتی تو ادھوری رہتی ۔ گویائی سے سب بند دروازے کھل گئے ۔ آدمی صرف خطرے اور غذا کے حصول اور پانی کے چشموں کی حد تک تو اشاروں سے اپنا مفہوم دوسروں تک پہنچا سکتا تھا ۔ لیکن گویائی سے وہ بہت سی نازک ۔ مجرد اور عمیق تر باتیں جو اس کے اندر پیدا ہوتیں ۔ اور دل کے سارے سوال ۔ دکھ سکھ اپنے ساتھیوں سے بانٹنے لگا ۔ جس ناری پر اس کا جی آجاتا اس سے پیار کی سادہ باتیں کرنے لگا ۔ پھر قدیم مصر میں ایک روایت چلی کہ کاریگروں کا خداوند Ptah جو چاہتا ہے اس کو لفظ بنا کر کہتا ہے اور وہ ہو جاتا ہے ۔ اس طرح اس نے یہ ساری کائنات لفظ کہہ کر نام لے لے کر تخلیق کردی تھی ۔ یہی روایت ولی یوحنا تک پہنچی جس نے چوتھی انجیل مرتب کی ۔ ولی یوحنا نے یوں کہا " اول کلام (Word) تھا ۔ اور کلام خدا کے ساتھ تھا ، اور کلام خدا تھا ۔ سب چیزیں اس کے وسیلے سے پیدا ہوئیں ۔ تو حاصل کلام یہ ہے کہ انسان اپنی ساری تاریخ میں زبان کو مسلسل استعمال کرتا چلا آتا ہے ۔ شاعر کہتا ہے ۔ حرف اور بیان کی دنیا اتنی وسیع ہے ۔ اس میں اتنی بلندیاں اتنی پستیاں ہیں ۔ اتنے اجالے اتنے اندھیرے ہیں کہ بیان بے انت ممکنات رکھتا ہے ۔ لیکن اس کے باوجود ۔ اے لوگو تم اس بہت بڑی قوت سے نہیں ڈرتے ۔ بیان میں اتنی قوت ہے کہ یہ مرگ کل کا وسیلہ بھی بن سکتا ہے ۔ مگر تم اس سے ذرا نہیں ڈرتے ۔

تم بھی جانتے ہو ۔ میں بھی جانتا ہوں ۔ کہ ہر لفظ کے تلازمات کیا ہیں ۔ مفاہیم کیا ہیں ۔ اور حرف اور اس کے معانی کا رشتہ فولادی جوڑ سے بھی زیادہ محکم ہوتا ہے ۔ آدمی انہی رشتہ ہائے حرف و معنی سے آدمی ہے اگر مینار بابل والی کیفیت ہو جائے تو آدمی آدمی نہیں رہے گا ۔ اور زندگی کا یہ سارا حسن ۔ اس کے اچھے اور برے اور مہیب امکان بھی تم پر آشکار ہیں ۔

•

یاں آدمی پہ تیغ کو مارے ہے آدمی
یاں آدمی پہ جان کو وارے ہے آدمی
گھبرا کے آدمی کو پکارے ہے آدمی
اور سن کے دوڑ تا ہے سو ہے وہ بھی آدمی

آدمی ماں کی ممتا ہے۔ آدمی چنگیز خان کی خونخواری اور انسانی لہو کی نہ بجھنے والی پیاس ہے آدمی مدر ٹریسا بھی ہے۔ ایدھی بھی ہے۔ آدمی گیس چیمبر کو دہکتا رکھنے والا ہٹلر بھی ہے۔ تو ہم اس زبان اس بیان سے جس نے ان سارے امکانات کو جنم دیا۔ ہر آن استعمال کرتے ہیں۔ لیکن وہ بات جو آج تک ان کہی ہے۔ اس کا ذکر آجائے تو آدمی سہم جاتے ہیں۔

دشمن دشمن کا رشتہ ہو۔ کہ طالب و مطلوب کا۔ کہ آقا اور بندے کا۔ جو بات کہہ دی گئی وہ سامنے آگئی۔ ڈرتا آدمی ہمیشہ "ان کہی" سے ہے۔ اس کے انجانے امکانات سے۔ کہ جانے خطرات کے مقابلے میں آدمی غیب میں پنہاں آلام سے زیادہ ڈرتا چلا آتا ہے۔

اس بند پر خاصی طویل بات ہو گئی۔ نظم کی فکر Thrust کی کلیدی قاری کو بہم پہنچانے کے لیے۔ اب بات خود بہ خود آگے بڑھتی چلی جائے گی۔

جو ابھی نہیں آئی ۔ اس گھڑی سے ڈرتے ہو
اس گھڑی کی آمد کی آگہی سے ڈرتے ہو

دیکھو۔ بات بڑی عمیق سطح پر ہو رہی ہے۔ غالب نے بھی ایک مماثل بات ایک شعر میں کہی ہے۔

تھا زندگی میں موت کا دھڑ کا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

وہ تو اور مقام ہے جو انبیاء اور اولیاء کو ملتا ہے۔ ہم جیسے عام آدمیوں کو نہیں۔ جس کا اقبال نے اس شعر میں ذکر کیا ہے

نشان مرد مومن باتو گویم
چو مرگ آید تبسم بر لب اوست

ویسے مجھے قدیم اور جدید تاریخ میں ایسے لوگوں کے بارے میں معتبر علم حاصل ہے کہ وہ اس گھڑی سے جو ہنوز نہیں آئی مگر جسے لازماً آنا ہے نہیں ڈرتے۔ شاعر کو بھی ان لوگوں کا معتبر علم حاصل تھا

سو اس کی بنا پر ہم سے کہہ رہا ہے جو وہ کہہ رہا ہے۔ شاعر اس گھڑی کا ڈر ہمارے دلوں سے ز
چاہتا ہے۔ سو ایک بات جو یہ ڈر نکالنے کے لیے مددگار ہوگی یہاں بطور مثال لکھ رہا ہوں۔ کتا
مقدس کی ایک کتاب میں حضرت مسیح سے دو سو برس پہلے پیش آنے والا ایک واقعہ ہے۔ ا
یہود میں ایک فرقہ فقرا تھا۔ اس وقت یہی دین اللہ کا سچا دین تھا۔ اور اس کے ماننے والے
مومن تھے۔ ایسے ہی فرقہ فقرا کے بارے میں قرآن حکیم میں "احصروفی سبیل اللہ" فرمایا گیا ہے
اس فرقے میں ایک بیوہ ماں کے سات جوان بیٹے بھی شامل تھے جن کی عمر اٹھارہ سے تیس برا
تک تھی۔ ہر نوجوان نیکی اور تقوی میں فرد تھا۔ اور ساری قوم ان کی تکریم کرتی تھی۔ اس زمانہ
میں ایک نہایت وحشی بادشاہ نے یہودیہ پر قبضہ کر رکھا تھا۔ اس تک ان نوجوانوں کی عفت او
تقوی اور لوگوں کی ان سے محبت کی خبر پہنچی تو اسے ان سے خطرہ محسوس ہونے لگا۔ ایک دن فوج
کا ایک دستہ بھیج کر انہیں دربار میں بلوایا۔ ماں کو خبر مل گئی تو وہ بھی دربار میں ان کے ساتھ پہنچ
گئی۔ بادشاہ نے سب سے بڑے لڑکے جوان سے کہا مجھے معلوم ہوا ہے کہ تم ساتوں بھائی بہت
نیک اور دیانت دار ہو۔ میں تم ایسے اچھے لوگوں ہی کو اپنا مصاحب بنانا چاہتا ہوں۔ لیکن اس کے
لیے ایک شرط ہے جو پوری کرنی ہوگی تاکہ میں تم پر اعتماد کر سکوں۔ اشارہ کیا۔ ایک سپاہی
کبابوں کا طشت لیکر بھائیوں کے پاس گیا۔ بادشاہ نے کہا یہ خنزیر کے گوشت کے کباب ہیں۔ ان
میں سے ایک کباب کھالو۔ نوجوان نے انکار کر دیا۔ بادشاہ نے کہا۔ میرے حکم سے سرتابی کی سزا
کھال کھینچ جانا ہوتی ہے۔ کباب کھالو۔ نوجوان نے پھر نفی میں سرہلادیا۔ بادشاہ نے جلاد کو حکم دیا
اس کی کھال کھینچ دو۔ کھال کھینچنا شروع ہوئی ماں نے بیٹے کی ہمت قائم رکھنے کیلیے اس کو حوصلہ
دینا شروع کیا۔ تم بہادر باپ کے بیٹے ہو۔ سچے دین پر ہو۔ غیرت مند ماں کی اولاد ہو۔ دیکھو
جنت اب دور نہیں۔ اسی طرح کھال کھینچ گئی۔ اور نوجوان اف کیے بغیر شہید ہو گیا۔ باقی چھ بیٹے
بھی اسی طرح بیوہ ماں کی حمیت کو زندہ رکھنے والی باتیں سنتے سنتے شہید ہوگئے سب سے چھوٹا بیٹا
بھی مر گیا تو ماں جہاں کھڑی تھی اسی جگہ سجدے میں گر پڑی اور کہا مالک گواہ رہنا میرے بیٹے
تیرے دین پر قائم رہے۔ اور میں سرخرو ہوئی۔ فقرہ ختم ہوا اور دلاور ماں بھی جان سے گزر گئی۔
میں نے اپنے لڑکپن میں تین چار نوجوانوں کو جن میں مسلمان۔ ہندو اور سکھ شامل تھے۔ ایسی ہی
بے خوفی سے پھانسی چڑھتے دیکھا۔ نغمہ بہ لب۔ شکر بہ جاں۔

اب یہ مصرع پھر پڑھو۔

جو ابھی نہیں آئی اس گھڑی سے ڈرتے ہو
اس گھڑی کی آمد کی آگہی سے ڈرتے ہو

موت کے علاوہ یہ گھڑی ساعت موعود یعنی قیامت بھی ہو سکتی ہے ۔ میں اس بارے میں
رق سے کچھ نہیں کہہ سکتا ۔ راشد صاحب توجیات بعدالموت کے قائل نہیں تھے ۔ لیکن ہو سکتا ہے
لغزان پر ہو جو ساعت موعود کو ایک مبرم حقیقت مانتے ہیں ۔ اب یہ نظم سیاسی رخ اختیار کرتی
ہے ۔

تم مگر یہ کیا جانو
لب اگر نہیں ملتے ۔ ہاتھ بول اٹھتے ہیں
ہاتھ جاگ اٹھتے ہیں راہ کا نشاں بن کر
نور کی زباں بن کر
ہاتھ بول اٹھتے ہیں ۔ صبح کی اذاں بن کر
روشنی سے ڈرتے ہو ؟
روشنی تو تم بھی ہو
روشنی تو ہم بھی ہیں
روشنی سے ڈرتے ہو ؟

یہاں " صبح کی اذاں " کو کمال حسن سے نہایت مہارت سے سجا کر لکھا ہے ۔ کہ اذاں نور کا
ن بن گئی ۔ یہاں سارے اشارے سارے استعارے ہماری روحانی روایت سے لیے گئے ہیں ۔
راشد صاحب خود ذرا Mellow ہو گئے ہیں ۔

شہر کی فصیلوں پر
دیو کا جو سایہ تھا پاک ہو گیا آخر
رات کا لبادہ بھی چاک ہو گیا آخر
اژدہام انساں سے فرد کی نوا آئی
ذات کی صدا آئی
راہ شوق میں جیسے راہرو کا خوں لپکے
اک نیا جنوں لپکے
آدمی چھلک اٹھے
آدمی ہنسے ۔ دیکھو ۔ شہر پھر بسے دیکھو
تم ابھی سے ڈرتے ہو

میں نے جب بھی اس نظم کو پڑھا ہے اس نے میری ذات کی تہذیب کی ہے ۔ اور مجھے

راشد صاحب کی فن کارانہ مہارت تامہ کا اور گرویدہ کر دیا ہے ۔ راشد صاحب 1979 میں فوت ہو گئے تھے ۔ سو انہوں نے "روسی ہمہ اوست" یا سوویٹ جبریت کا خاتمہ نہیں دیکھا تھا میرا دل گواہی دیتا ہے یہ نظم ویت نام میں امریکہ کی ذلت آمیز شکست کے بعد لکھی گئی ۔ راشد ہر طرح کے استحصال کے خلاف تھے ۔ وہ انسان سے نوعی سطح پر محبت کرتے تھے ۔ کسی فرد سے، عورت ہو یا مرد انہوں نے اتنی محکم اور پائندہ محبت نہیں کی جتنی بنی آدم سے کی، اور وہ بنی آدم کی آزادی کامل اور اس کے آئندہ دور عظمت کے نقیب تھے ۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نوع انسانی سے محبت ۔ نوع انسانی کا استحصال کرنے والے استعمار سے انتہائی دشمنی کے باوصف ان کی شاعری کبھی نعرہ کی سطح تک نیچے نہیں آئی ۔ انہوں نے انسان کے دور سعادت کی بشارت دی۔ استحصالی قوتوں کو ان کی زبوں انجامی کی وعید بھی سنائی مگر ان کی شاعری کی سطح ہمیشہ برتر اور دلپذیر رہی ۔ عمر کے ساتھ ان کی شاعرانہ سطح کا گراف مسلسل اوپر کی طرف اٹھتا چلا گیا ۔ کہ ان کی شاعری "گندم کھانے کا نشہ" نہ تھی ۔ ان کے وجدان میں شعور غالب تھا اور جذبہ کی توانائی شعور کی تابع تھی ۔ میں نے 1961ء[1] میں محمود ایاز صاحب سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ راشد نظموں میں تو ڈرافٹنگ کرتے ہیں ۔ اب تیس برس بعد کہتا ہوں کہ اس سطح کی شاعر کو اپنے خیالات کے لیے مناسب الفاظ اور لہجہ اختیار کرنے میں گاہے گاہے مشکل پیش آتی ہے ۔ سو ایک صناع ایک Creative Artist کی حیثیت سے اسے مصرعوں پر مسلسل اصلاح دینے ان میں ترمیم کرنے الفاظ بدلنے ارکان گھٹانے بڑھانے کی ضرورت لازماً محسوس ہوتی ہے ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ بھی مسلسل ڈرافٹنگ کرتا تھا ۔ جان کیٹس کا کلیات اس عمل ترمیم و تنسیخ کی بین مثال ہے ۔ لفظ تو غزل کے شاعر بھی بدلتے ہیں ۔ کہ وجدان ہر بار کامیاب اظہار تک نہیں پہنچتا ۔ خیال مصرعوں میں آتو جاتا ہے ۔ لیکن شاعر کے اندر کا تخلیق کار پہلے نتائج سے مطمئن نہیں ہوتا ۔ یہ بات بہر حال ضروری ہے کہ کلام یہ تاثر نہ دے کہ وہ ڈرافٹنگ کا نتیجہ ہے ۔ جب میں نے ۱۹۶۱ء میں یہ بات کی تھی تو گاہ گاہ ڈرافٹنگ کا تاثر بے حجاب سامنے آتا تھا ۔ پھر راشد صاحب نے لفظیات پر لہجے پر، اصوات پر مکمل قدرت حاصل کر لی ۔ اور ان کا کلام جب آخری صورت میں سامنے آتا تھا تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ یہ ڈھل کر زبان پر آتا ہے ۔ شاعرانہ آمد کا کرشمہ ہے ۔ دو ایک جگہ کلام میں اب تک بھی ایک آدھ مصرعہ خاصا کرخت اور گراں صوت ہے ۔ اور "اے" کو "آ" کہنے میں راشد صاحب جھجک محسوس نہیں کرتے ۔ میرے نزدیک دو حروف علت پر مشتمل کوئی بھی لفظ ہو اسے پوری صوت کے ساتھ ادا ہونا چاہیئے ۔ مصرع ہزار بار بدلنا پڑے تو بدلا جائے ۔ مگر اے ۔ او یہ اصوات سامع تک اپنی پوری صوتی شکل میں پہنچنی چاہئیں ۔ اب دیکھیے، گویا جو کہ لفظ میں ۔

---

[1] مذاکرہ: "سوغات" جدید نظم نمبر۔

یک حرف علت ہے۔ دوسرا Consonant ہے۔ اگر جو تم کو جتم اور لو میں کو لمیں پڑھا جائے تو کانوں کو بہت ایذا پہنچتی ہے۔ راشد صاحب کے ہاں یہ بے پروائی مجھے اب کھلتی ہے اس لیے کہ وہ صاحب عظمت شاعر تھے آج کل کے عام تک بند نوجوانوں کے مانند ہوتے تو کوئی مضائقہ نہ ہوتا۔ یہ ایک عاجزانہ مشورہ مستقبل کے اچھے شاعروں کو بھی ہے۔ کہ ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو غیر اہم نہیں سمجھنا چاہیئے کہ ان سے غفلت برتنے سے تخلیق کاری داغدار ہو جاتی ہے۔ "لب بیاباں بوسہ بے جاں" ایک بھرتی کے مصرعے کی وجہ سے عظیم نظم نے بن سکی۔ "پی رہے تھے جام پر جام ہم" اگر اس مصرعہ کی جگہ کوئی خوش با معنی مصرع آجاتا تو یہ نظم بلاشک و شبہ ایک عظیم نظم تسلیم کی جاتی۔ اب میں اس نظم کا ذرا ساذکر دوسرے زاویے سے کرونگا۔ راشد صاحب نوع انسانی کو عزت و تکریم کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ اسے مقدس سمجھتے تھے۔ اس عزت و تکریم میں عورت اور مرد کے رشتے کا تقدس اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ کتاب مقدس عہد نامہ عتیق میں کہا گیا"۔ وہ ایک تن ہوں گے۔" قرآن حکیم نے کہامرد عورت کا لباس ہے۔ عورت مرد کا۔ لیکن اس علم میں بے مثال صدی نے، تہذیب حاضر نے جو سراسر تاجرانہ ہے۔ اس رشتے کے تقدس کو مٹا ڈالا۔ یہ رشتہ بھی محض ایک کاروباری تعلق بن کر رہ گیا۔ اس مقدس رشتے کی تذلیل پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک نہایت رقت انگیز نوحہ اپنی عظیم نظم The Canto WasteLand کے بند The Fire Sermon کے مصرعوں 222 تا 252 میں لکھا ہے۔ راشد نے بھی اس رشتہ کو Merchandise بنا دینے پر نہایت کرب انگیز مصرعے لکھے ہیں ایک پوری نظم تو یہی ہے جس کا اس وقت ذکر ہو رہا ہے۔ میں پہلے بند کے دو تین ابتدائی مصرعے نقل کر رہا ہوں اور پھر اس برے مصرعے کو سامنے نہ لانے کیلیے صرف آخری حصہ نقل کروں گا۔

لب بیاباں بوسہ بے جاں۔ کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم
جسم کی یہ کارگاہیں جن کا ہیزم آپ بن جاتے ہیں ہم

پہلا مصرع کیسی مجرد لفظی تصاویر بناتا ہے۔ اردو میں اس نوع کی اور کوئی مثال نہیں مل سکے گی۔ اصل ڈرامائی بات دوسرے بند میں آتی ہے۔ سواسے من وعن نقل کر رہا ہوں۔ تاکہ راشد صاحب کا نوحہ آپ تک اپنی پوری کربناکی کے ساتھ پہنچ جائے۔

مطلب آساں۔ حرف بے معنی
تبسم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے

راشد صاحب کی فن کارانہ مہارت تامہ کا اور گرویدہ کر دیا ہے۔ راشد صاحب 1979ء میں فوت ہوگئے تھے۔ سو انہوں نے "روسی ہمہ اوست" یا سوویٹ جبریت کا خاتمہ نہیں دیکھا تھا۔ میرا دل گواہی دیتا ہے یہ نظم ویت نام میں امریکہ کی ذلت آمیز شکست کے بعد لکھی گئی۔ راشد ہر طرح کے استحصال کے خلاف تھے۔ وہ انسان سے نوعی سطح پر محبت کرتے تھے۔ کسی فرد سے وہ عورت ہو یا مرد انہوں نے اتنی محکم اور پائندہ محبت نہیں کی جتنی بنی آدم سے کی، اور وہ بنی آدم کی آزادی کامل اور اس کے آئندہ دور عظمت کے نقیب تھے۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ نوع انسانی سے محبت۔ نوع انسانی کا استحصال کرنے والے استعمار سے انتہائی دشمنی کے باوصف ان کی شاعری کبھی نعرہ کی سطح تک نیچے نہیں آئی۔ انہوں نے انسان کے دور سعادت کی بشارت دی۔ اقتصالی قوتوں کو ان کی زبوں انجامی کی وعید بھی سنائی مگر ان کی شاعری کی سطح ہمیشہ برتر اور دلپذیر رہی۔ عمر کے ساتھ ان کی شاعرانہ سطح کا گراف مسلسل اوپر کی طرف اٹھتا چلا گیا۔ کہ ان کی شاعری "گندم کھانے کا نشہ" نہ تھی۔ ان کے وجدان میں شعور غالب تھا اور جذبہ کی توانائی شعور کی تابع تھی۔ میں نے 1961ء[1] میں محمود ایاز صاحب سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا کہ راشد نظموں میں توڈرافٹنگ کرتے ہیں۔ اب تیس برس بعد کہتا ہوں کہ اس سطح کی شاعر کو اپنے خیالات کے لیے مناسب الفاظ اور لہجہ اختیار کرنے میں گاہے گاہے مشکل پیش آتی ہے۔ سو ایک صناع ایک Creative Artist کی حیثیت سے اسے مصرعوں پر مسلسل اصلاح دینے ان میں ترمیم کرنے الفاظ بدلنے ارکان گھٹانے بڑھانے کی ضرورت لازماً محسوس ہوتی ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی مسلسل ڈرافٹنگ کرتا تھا۔ جان کیٹس کا کلیات اس عمل ترمیم و تنسیخ کی بین مثال ہے۔ لفظ تو غزل کے شاعر بھی بدلتے ہیں۔ کہ وجدان ہر بار کامیاب اظہار تک نہیں پہنچتا۔ خیال مصرعوں میں آتو جاتا ہے۔ لیکن شاعر کے اندر کا تخلیق کار پہلے نتائج سے مطمئن نہیں ہوتا۔ یہ بات بہرحال ضروری ہے کہ کلام یہ تاثر نہ دے کہ وہ ڈرافٹنگ کا نتیجہ ہے۔ جب میں نے ۱۹۶۱ء میں یہ بات کی تھی تو گاہ گاہ ڈرافٹنگ کا تاثر بے حجاب سامنے آتا تھا۔ پھر راشد صاحب نے لفظیات پر لہجے پر، اصوات پر مکمل قدرت حاصل کرلی۔ اور ان کا کلام جب آخری صورت میں سامنے آتا تھا تو یہ محسوس ہوتا تھا کہ یہ ڈھل کر زبان پر آتا ہے۔ شاعرانہ آمد کا کرشمہ ہے۔ دو ایک جگہ کلام میں اب تک بھی ایک آدھ مصرعہ خاصا کرخت اور گراں صوت ہے۔ اور "اے" کو "آ" کہنے میں راشد صاحب جھجک محسوس نہیں کرتے۔ میرے نزدیک دو حروف علت پر مشتمل کوئی بھی لفظ ہو اسے پوری صوت کے ساتھ ادا ہونا چاہیئے۔ مصرع ہزار بار بدلنا پڑے تو بدلا جائے۔ مگر اے۔ او یہ اصوات سامع تک اپنی پوری صوتی شکل میں پہنچنی چاہئیں۔ اب دیکھیے، لو یا جو کہ لفظ میں۔

---

[1] مذاکرہ: "سوغات" جدید نظم نمبر۔

ایک حرف علت ہے۔ دوسرا Consonant ہے۔ اگر جو تم کو جتم اور لو میں کو لمیں پڑھا جائے تو کانوں کو بہت ایذا پہنچتی ہے۔ راشد صاحب کے ہاں یہ بے پروائی مجھے اب کھلتی ہے اس لیے کہ وہ صاحب عظمت شاعر تھے آج کل کے عام تک بند نوجوانوں کے مانند ہوتے تو کوئی مضائقہ نہ ہوتا۔ یہ ایک عاجزانہ مشورہ مستقبل کے اچھے شاعروں کو بھی ہے۔ کہ ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو غیر اہم نہیں سمجھنا چاہیئے کہ ان سے غفلت برتنے سے تخلیق کاری داغدار ہو جاتی ہے۔ " لب بیاباں بوسہ بے جاں " ایک بھرتی کے مصرعے کی وجہ سے عظیم نظم نے بن سکی۔ "پی رہے تھے جام پر جام ہم " اگر اس مصرعہ کی جگہ کوئی خوش بامعنی مصرع آجاتا تو یہ نظم بلاشک و شبہ ایک عظیم نظم تسلیم کی جاتی۔ اب میں اس نظم کاذراساذکر دوسرے زاویے سے کرونگا۔ راشد صاحب نوع انسانی کو عزت و تکریم کو بہت اہمیت دیتے تھے۔ اسے مقدس سمجھتے تھے۔ اس عزت و تکریم میں عورت اور مرد کے رشتے کا تقدس اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ کتاب مقدس عہد نامہ عتیق میں کہا گیا"۔ وہ ایک تن ہوں گے۔ " قرآن حکیم نے کہا مرد عورت کا لباس ہے۔ عورت مرد کا۔ لیکن اس علم میں بے مثال صدی نے، تہذیب حاضر نے جو سراسر تاجرانہ ہے۔ اس رشتے کے تقدس کو مٹا ڈالا۔ یہ رشتہ بھی محض ایک کاروباری تعلق بن کر رہ گیا۔ اس مقدس رشتے کی تذلیل پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ایک نہایت رقت انگیز نوحہ Canto اپنی عظیم نظم The WasteLand کے بند The Fire Sermon کے مصرعوں 222 تا 252 میں لکھا ہے۔ راشد نے بھی اس رشتہ کو Merchandise بنا دینے پر نہایت کرب انگیز مصرعے لکھے ہیں ایک پوری نظم تو یہی ہے جس کا اس وقت ذکر ہو رہا ہے۔ میں پہلے بند کے دو تین ابتدائی مصرعے نقل کر رہا ہوں اور پھر اس برے مصرعے کو سامنے نہ لانے کیلیے صرف آخری حصہ نقل کروں گا۔

لب بیاباں بوسہ بے جاں۔ کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم
جسم کی یہ کارگاہیں جن کا ہیزم آپ بن جاتے ہیں ہم

پہلا مصرع کیسی مجرد لفظی تصاویر بناتا ہے۔ اردو میں اس نوع کی اور کوئی مثال نہیں مل سکے گی۔ اصل ڈرامائی بات دوسرے بند میں آتی ہے۔ سو اسے من و عن نقل کر رہا ہوں۔ تاکہ راشد صاحب کا نوحہ آپ تک اپنی پوری کربناکی کے ساتھ پہنچ جائے۔

مطلب آساں۔ حرف بے معنی
تبسم کے حسابی زاویے
متن کے سب حاشیے

جن سے عیشِ خام کے نقش ریا بنتے رہے
اور آخر بعد جسموں میں سرِ مو بھی نہ تھا
جن دلوں کے درمیاں حائل تھے سنگین فاصلے۔
قربِ چشم و گوش سے، ہم کون سی الجھن کو سلجھاتے رہے
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں، ہم
شام کو جب اپنی غم گاہوں سے دزدانہ نکل آتے ہیں، ہم۔
زندگی کو تنگنائے تازہ تر کی جستجو،
یا زوالِ عمر کا دیو سبک پا رو برو،
یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو،
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں، ہم

پہلے بارہ مصرعوں میں جنس کی قیمت لگانے یا Flirt کرنے کا بیان ہے۔ اب "تبسم کے حسابی زاویے" پر غور کرو۔ یہ مجرد تصویر ہے۔ کوئی شخص جو ادب سے پوری لگن نہ رکھتا ہو وہ "حسابی زاویے" کی ترکیب کو نہیں سمجھ سکتا۔ یہ ترکیب فیض صاحب کبھی وضع نہیں کر سکتے تھے۔ یہی خاص بات "متن کے حاشیئے" میں ہے۔

یہ لوگ جو جنسی بھوک میں مبتلا ہیں۔ یا طبعاً شہوات کے غلام ہیں۔ شام ہوتے ہی سب کی آنکھ بچا کر چوروں کی طرح گھروں سے نکل آتے ہیں۔ اور پھر بے حدت بدن خریدتے ہیں۔ شاعر سوچتا ہے کہ یہ خریدی ہوئی جنسی آسودگی انسان کے وجود کے کس خانے کو روشن کرتی ہے۔ "اندر کا اندھیرا" ایسے کاروباری پل بھر کے "ایک تن" ہونے سے دور ہو سکتا ہے؟ آخری بند کے تین مصرعوں میں شاعر اپنے سوال کا جواب ڈھونڈتا ہے۔ کیا نت نئے جنسی تجربوں سے وہ فتح مندی کی جوت اپنے اندر جھلمل جھلمل کرتی دیکھتے ہیں۔ "تنگنائے" کا لفظ اس مصرعے کی کلید ہے۔ میں اس مصرعے کی اس سے زیادہ توضیح نہیں کر سکتا۔ کہ یہ ایک ادبی تحریر ہے۔ ملا عبد الحمید لاہوری کی "بہارِ دانش" کا جدید نثری Version نہیں۔ یا شاہد شکار سوداگر کی تیزی سے گزرتی ہوئی عمر ایک ہولناک عفریت بن کر سامنے آکھڑی ہوئی ہے۔ اور اس شخص کو یہ احساس کھائے جا رہا ہے کہ بہت جلد جبلت کی یہ لذت اندوزی اپنی اندرونی صلاحیت اور قوت سے محروم ہو جائے گی۔ سو جتنا "تلذذ" ممکن ہے وقت ضائع کئے بغیر حاصل کر لیا جائے۔ اور اپنی "فتوحات کی تعداد میں اضافہ کر لیا جائے" "انا" کو تسکین مطلوب ہے۔ اور پھر سوال کی تکرار پر کہ "کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں"۔ نظم ختم ہو جاتی ہے۔ اس سوال میں وہی گہرا دکھ ہے جو ایلیئٹ کی The

Wasteland کی ٹائپسٹ کے اس فقرے میں ہے جو وہ اپنے کلرک تماش بین کی جھٹ پٹ تسکین ہوس کے بعد۔ اس کے سیڑھیوں سے اتر جانے پر۔ اپنے بال آئینے کی مدد سے ٹھیک کر کے کہتی ہے۔ I am glad it is over

اگر اس نظم میں وہ بے تکا مصرعہ۔ "پی رہے تھے جام پر بہر جام ہم" یہ ہوتا تو یہ نظم اسی سطح کی ہوتی جو ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس episode کو فن کی سطح پر حاصل ہے۔ اقدار کے زوال اور انسانی شخصیت کی اس بے حد و حساب اہانت پر ایک ان مٹ کسک ان دو نظموں میں قاری کے وجود میں جاگزیں ہو جاتی ہے۔ یہی دکھ راشد کی اس نظم میں ہے جس کا آخری مصرعہ ایک زہر میں بجھا تیر ہے۔ دو بول۔ ایک پیکر یخ بستہ۔ ایک رات۔

شاعر نہ فلسفی ہوتا ہے نہ عمرانیات کا ماہر۔ نہ وہ مصلح قوم ہوتا ہے۔ کہ اجتماعی امراض کا مداوا اور زخمی سائی کے کے لیے مرہم تجویز کرے۔ شاعر سے یہ توقع بھی نہیں کی جا سکتی کہ وہ اجتماعی نفس کی تطہیر اور ارضی جنت بسانے کیلیے فارمولا یا مثبت لائحہ عمل پیش کر سکے۔ وہ تو موجود زخموں اور دکھوں کی تصویر پیش کر سکتا ہے۔ دل کی صداقت اور سچے کرب کے ساتھ۔ اور پھر اس جہان کے اجالے اور جمال کی ایک جھلک دکھا سکتا ہے۔ جہاں فرد خوش جاں اور معاشرہ صحت مند ہو گا۔ ن۔ م۔ راشد نے صرف پرانی قدروں اور روایتوں ہی کو ترک کرنے کی بات نہیں کی۔ عصر رواں کہو کہ مغرب کی جگمگاتی شبانہ عشرت گاہوں۔ بنکوں کی فلک بوس عمارتوں۔ اسٹاک ایکسچینج کی گہما گہمی۔ روزی کے حصول کیلیے بے سہارا عورتوں کی بدن فروشی اور انسانوں کی بہت بڑی اکثریت کے دلوں کا اندھیرا شاعر نے اسے ایک ماہر مصور کی طرح دکھایا ہے۔ وہ اس ہوس پرست ضمیر فروش علت دشمن عصر سے بھی بیزار ہے۔ اسے اس کی بماہی کے پیچھے سے ایک مہیب سناٹا سنائی دیتا ہے۔ پھر وہ پکار اٹھتا ہے۔ کہ جب ایسا اندھیرا چھا جائے تو نوع انسانی کے اندر پنہاں توانائی آخر سیل بن کر اس تعفن۔ اس موت جیسی خاموشی کو بہالے جاتی ہے اور دل پھر مروت۔ محبت۔ مساوات۔ اور مروت و احسان کے نور سے روشن ہو جائیں گے۔ وقت آنے والا ہے جب قلب اجتماعی روشن ہو جائے گا۔ اور فرط مسرت سے نغمہ سرا ہو جائے گا۔ (میرے بھی ہیں کچھ خواب)

راشد کی ساری فکر اپنی تمام جہتوں کے ساتھ "صحرا نورد و پیر دل" اور "مرگ اسرافیل" میں نظر آتی ہے۔ ان نظموں کا خالق زندگی کو اس کی کلیت میں دیکھتا ہے۔ اپنے عصر کی تمام پہنائی و اپنی آگہی میں سمیٹ چکا ہے۔ تخلیق کار راشد جہاں ایک با کمال صناع ایک Conscious craftmai ہے۔ جیسے ایک نادر روزگار Architect تاج محل یا نوتر دام کیتھیڈرل

جیسی عمارت بنانے سے پہلے اس کا نقشہ بناتا ہے۔ پوری تفصیلات کے ساتھ۔ جس میں ا
ایک محراب طاق۔ در۔ سقف و بام۔ بڑی احتیاط سے مرتب کی جاتی ہے اسی طرح راشد اپنی نظ
پورا نقشہ اپنے ذہن میں بنالیتا ہے۔ آغاز سے اتمام تک کا۔ اپنے ذہن میں سارا nopsis
تیار کرتا ہے۔ نظم کا مزاج معین کرنے کے بعد اس کے لیے مناسب ترین بحر تلاش کرتا ہے۔
شعور اور تخلیقی ہنر کو بہم کر کے نظم خشت بہ خشت مصرعہ بہ مصرعہ Construct کرتا
اس احتیاط سے کہ ایک خوشنما کل، ایک دلاویز وحدت بن جائے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ا
ایزرا پاؤنڈ بھی یہی کیا کرتے تھے۔ راشد کی شاعری جذبے اور وفور کی شاعری نہیں۔ کہ
وجدان کو Free play کا موقع دے اور تنہا چھوڑ دے۔ اس نے اپنی یہ نظم ایک ماہر تخلیـ
انجینئر کی طرح تعمیر کی ہے۔ اور میں اسے اس کار نمایاں پر سلام کرتا ہوں۔ میر تقی میر۔ سودا میں
غالب میں (گو کہ وہ خیال کا شاعر تھا جذبے کا نہیں)۔ اقبال میں۔ اپنی سطح پر فیض میں جنوں کی
کار فرمائی نظر آتی ہے۔ اور صاف دکھائی دیتا ہے۔ کہ یہاں جنوں نے ایک جست لگائی اور ساری
غزل یا نظم ایک تخلیقی رویاء میں نظر آگئی۔ جیسے حافظ میں نظر آتی ہے۔ لیکن جیمز جوائس کی یلی سسر
ملٹن کی Paradise lost ایلیٹ کے Four quarters جنوں کی جست کا کرشمہ
نہیں۔ لفظوں کے ماہر صناع۔ عروض پر کامل قدرت رکھنے والے تخلیقی کاریگر نے ان نظموں کو
ذہن کو پوری طرح چوکس رکھ کر کنسٹرکٹ کیا۔ یوں کہ وہ تاج محل کی طرح خوبصورت نظر آتی
ہیں۔ ایسی وحدت بن جاتی ہیں کہ ایک لفظ ہٹا دو تو نظم کا سارا محل زمین بوس ہو جائے گا۔

میں سمجھتا ہوں کہ بڑی اور عظیم نظم تخلیق کرنے کیلیے بڑا جوہر رکھنے کے ساتھ ساتھ
ایک بے مثال کاریگر ہونا بھی اساسی ضرورت ہے۔ غزل میں جو مقام وجدان اور جنوں کی جست
کا ہوتا ہے نظم میں وہ مقام کاریگری Craftmanship کا ہے۔

" دل مرے صحرا نورد پیر دل " بہت بڑی نظم ہے۔ اس نظم کا موضوع ساری انسانیت
ہے۔ تاریخ کے تناظر میں۔ اور تجزیہ لمحہ حاضر یعنی عصر رواں کا اور نوع انسانی کے حال اور
مستقبل کا ہے۔ اس نظم کے بڑے سمبل۔ سمبل بھی اور کردار بھی یہ ہیں۔ صحرا۔ ریگ، آگ۔

اور صحرانورد پیر دل یہاں شاعر بھی ہو سکتا ہے۔ وقت بھی۔ کردار اس پیر دل کا نظم میں وہ ہے جو یونانی المیہ تماثیل میں کورس کا ہوتا تھا۔ یہاں بھی صحرانورد پیر دل وہ مبصر ہے۔ جو گیتا میں اندھے بھیشم پتاما کو کورو اور پانڈو فوج کے درمیان جنگ کا احوال سناتا ہے پیر دل ایک طرح کا سانچہ ہے۔ اگرچہ یہاں پیر دل مخاطب ہے مگر وہ Reversed Role کے باوجود نظم پر اس کے سارے Theme کے ارتقا پر محیط ہے، کبھی سامنے نہیں آیا۔ مگر اس کی موجودگی کا احساس قاری کو مسلسل رہتا ہے۔ ایک نگراں آنکھ ہے جسے نطق کی توفیق بھی ہے۔ جو صحرا کا منظر بیان کرتی چلی جارہی ہے۔ نظم کا وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ہے۔ اس بحر میں روانی ہے۔ مگر آہستہ خرام۔ کیونکہ اس میں تفکر نمایاں ہے۔ سو رفتار سبک نہیں ہو سکتی۔ ایک رواں منظر بیان ہو رہا ہے۔ مگر قدم قدم پر ذرا سا رک کر دیکھنے اور سوچنے سمجھنے کی ضرورت بھی لاحق ہوتی ہے۔

میں بحور کے مزاج پر علامہ اقبال پر اپنی کتاب میں بڑی تفصیل سے بحث کر آیا ہوں۔ کچھ ذکر بحور کا اور شعر کی صوتی ترتیب میں صناعی کی جمال آفرینی کا میں اپنی آپ بیتی میں کر چکا ہوں۔ میں شاعری میں اصوات کی موضوع سے مطابقت کو سب سے اہم تکنیکی ضرورت تصور کرتا ہوں۔ اصوات میں ذرا سا خلل۔ موضوع سے ذرا سی نامطابقت شعری تخلیق کو غارت کر دیتی ہے۔

فاعلاتن فاعلاتن کی بحر اور صحرانورد پیر دل کا سواد دید بہت وسیع ہے۔ اس بحر میں اتنا پھیلاؤ ہے کہ وہ سارے زمان و مکان پر محیط ہو سکتا ہے۔ آخر میں فاعلات یا فاعلن کی وجہ سے مسلسل تکرار اصوات سے بھی یک گونہ آزادی حاصل ہے۔ سو میرے خیال میں راشد صاحب نے اس نظم کے صوتی آہنگ کا کمال صناعی سے انتخاب کیا ہے یہ بحر Meditative Movement کی ہے اور اس میں اتنی وسعت ہے کہ ابد تک چلو یہ بحر ختم نہیں ہوگی۔ نوری برسوں کی مسافت کا احاطہ کرے گی۔ کہیں کہیں شاعر ایک لمحاتی خوشی یا امید کی بنا پر لہجہ ذرا سا تیز کرتا ہے اس حد تک تیزروی کو یہ بحر سنبھال لیتی ہے۔ کہ فاعلات نے اس کی سمائی کو بیکراں بنا دیا ہے۔ فاعلاتن میں آگے پیچھے دو سبب ہیں۔ بیچ میں وتد مفروق علن ہے۔ تو علن گاہ گاہ کی شوکت و سطوت کو یا غلغلہ کو بہت خوبی سے بیان کر دے گی۔ نظم کا فنی اور تکنیکی چوکھٹا قائم ہو گیا۔ اب نظم کی طرف آتے ہیں۔ ابتدا کے چند مصرعے مرکزی کردار یا مخاطب کا احوال پیش کرتے ہیں۔

نغمہ دربجاں۔ رقص برپا۔ خندہ برلب
دل تمناؤں کے بے پایاں الاؤ کے قریب

مطلب یہ ہے کہ صحرا نورد پیردل جو چشم تواریخ بھی ہو سکتی ہے ۔ نوعی قلب بھی ہو ۔
ہے ۔ ہیئت اجتماعی کی تمناؤں سے قریب ایک خوش آیند خوش امکاں منظر دیکھ رہا ہے ۔ سو ا
منظر کی مناسبت سے نغمہ در جاں ہے ۔ رقص در پا ہے اور خندہ بہ لب ہے ۔

اب اس نظم کا Narrator یا مبصر جو نظروں سے پنہاں ہے اس پیردل سے مخاطب
ہو کر کہہ رہا ہے ۔ اس مقام پر اتنی اطلاع مزید بہم پہنچانا ہے کہ یہ نظم از اول تا آخر ایک
Narrator کا بیان ہے ۔ شاعر کی طویل خود کلامی ۔ یا وقت رواں کا جو کورس کا فرض سر انجام
دے رہا ہے رواں تبصرہ ہے ۔ اب وہ خطاب کنندہ کہہ رہا ہے ۔ اے نوع انسانی کے جہاں کے
" دلشاد باسی " " دلشاد " یہاں مسرت آئندہ کی بشارت دینے کیلیے کہا گیا ہے ۔ یہ نوع کو تاریخ انسانی
کی طرف سے ایک نوید ہے ۔ کیونکہ تاریخ کا سفر جاری ہے اور رخ ہمیشہ آگے کی طرف رہے گا ۔
کبھی رجعت معکوس کا ہنگام نہیں آسکتا ۔ کہا ۔ تو خود ریت ہے ۔ تیری طلب بھی ریت ہے ۔ یعنی
نوع ۔ گل کوزہ بھی ہے ، کوزہ بھی ہے اور کوزہ گر بھی ہے ۔

راست خطاب کا آخری مصرع یہ ہے ۔ ریگ کی نکہت ترے پیکر میں تیری جاں میں ہے
یعنی نوعی قلب وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ نمو پذیر ہے ۔ مسلسل اس کی توانائی ، اس کی صورت
کے خدو خال اور رنگ بدلتے رہتے ہیں ۔ تاریخ کیا ہے Quintessence of
human experience اپنی کلیت میں ۔ قلب نوعی کیا ہے ۔ ساری نوعی زندگی کے
تجربے ۔ اس کے حزن ۔ اس کے جمال ۔ اس کے بہتے لہو ۔ اس کی تسخیر فطرت ۔ اس کی ناکامیوں کا
زندہ و فعال گنجینہ ۔

اب ریگ (ریت) کی تصور کشی کا آغاز ہوتا ہے ۔ اب مصرع بہ مصرع تجزیہ اور توضیح کی
نہ ضرورت ہے نہ میرے لیے یہ ممکن ہے ۔ کہ میں اپنے Format سے باہر نہیں جاسکتا ۔

ریگ نوع انسانی ہے ۔ اپنی کلیت میں ۔ سو تاریخ انسانی اٹھا کر دیکھ لو ۔ اقوام تاراج
ہوئیں ۔ Genocide ہوئے ۔ لاکھوں مردوں عورتوں بوڑھوں بچوں کو دنوں میں تہ تیغ کر
دیا گیا ۔ دوسری عالمگیر جنگ میں ۔ دو سے چار کروڑ تک تو صرف فوجی ہلاک ہوئے ۔ بیگناہ شہری جو
بمباری میں ہلاک ہوئے ۔ گیس چیمبرز میں مارے گئے ۔ ایٹم بموں سے بھسم ہوگئے وہ ان کے علاوہ
ہیں ۔ لیکن ایسی ہولناک تباہی کے باوجود پوری نوع نے گزشتہ چھ عشروں میں اتنی علمی اور سائنسی
ترقی کی ہے جو نوع انسانی کے روز اول سے دوسری عالمگیر جنگ کے روز آغاز تک نہ کی تھی ۔
زندگی نے اپنے کلیت میں کبھی شکست نہیں کھائی ۔ وہ ہمیشہ اپنے غایتی سفر میں اپنی معینہ منزل کی
طرف بڑھتی رہی ۔ وہ شاداں و فرحاں اپنے غموں کو بھولتی ۔ سانحوں سے صرف نظر کرتی ہمیشہ

رو بہ ترقی رہی ہے۔ نظم میں آگے کے 19 مصرعوں میں نوعی ماضی کی گلتابی کا بیان ہے۔ کہ ساری نوع نے (عہد نامہ عتیق کے قول کے مطابق) "مری" پڑ جانے کے باوجود جو کبھی کبھی پڑتی رہی۔ سفاک درندوں کی غارت گری بھی دیکھی مگر بڑھتی چلی گئی۔ آغاز سفر قبائلی طرز زندگی سے ہوا۔ آگ دریافت کی۔ پھر گھر میں روشنی کرنے اور غذا تیار کرنے کا طریقہ سیکھا۔ یہ بہت بڑی Leap for Ward تھی۔ پھر پہیہ ایجاد کیا۔ جڑی بوٹیوں سے سانپ کے کاٹنے کا۔ اور امراض کا علاج دریافت کیا۔ یوں دور بہ دور زندگی آگے بڑھتی گئی۔ اس غایتی سفر کو کوئی غارت گر کوئی آمر۔ کوئی آسمانی آفت نہیں روک سکی۔ نہ آیندہ کوئی جابر کوئی قاتل روک سکے گا۔

ریگ نغمہ زن
کہ ذرے ریگ زاروں کی وہ پازیب قدیم
جن پہ پڑ سکتا نہیں دست لئیم
ریگ صحرا زرگری کی ریگ کی لہروں سے دور
چشمہ مکر و ریا شہروں سے دور

کیسی مہارت سے چار مصرعوں میں نوعی قلب کی Inviolability قاری کے دل پر ثبت کر دی گئی۔ ان مصرعوں کے بعد آنے والے چند مصرعوں میں نوعی قلب یا کلی وجود کی خود نگری اور چوکسی کا بیان ہے۔ جہد للبقا کے لئے ہمیشہ باخبر اور تیار رہنے کا۔

ریگ شب بیدار ہے۔ سنتی ہے ہر آمر کی چاپ
ریگ شب بیدار ہے۔ نگراں ہے مانند نقیب
دیکھتی ہے سایہ آمر کی چاپ
ریگ ہر عیار غارت گر کی موت
ریگ استبداد کے طغیاں کی شور و شر کی موت
ریگ جب اٹھتی ہے۔ اڑ جاتی ہے ہر فاتح کی نیند
ریگ کے نیزوں سے زخمی۔ سب شہنشاہوں کے خواب

کیسی مکمل تصویر ہے۔ تیسرے مصرعہ میں حواس کو التزاماً ایک دوسرے میں مدغم کیا ہے۔ تاثر کو شدید تر کرنے کے لیے۔ دیکھتی ہے سایہ آمر کی چاپ۔ اب شاعر نوع سے کہتا ہے۔

ریگ اے صحرائی ریگ
مجھ کو اپنے جلتے ذروں کے خوابوں کی نئی تعبیر دے۔

یہاں اہم ٹکڑا "جلتے ذروں" ہے۔ میں سمجھتا ہوں کے تاریخ کی ابتدا سے انیسویں صدی
ختتام تک نوعی قلب اپنی فطری طبع کے بل پر اس امر سے باخبر ہوئے بغیر اپنے غایتی سفر پر
ں رہا۔ لیکن ہماری اس صدی نے خبر اور علم کی ترسیل کے برقی وسائل کی مدد سے خود آگہی کی
یدہ توفیق اور نعمت بیکراں دریافت کرلی۔ اور اب پس ماندہ علاقوں کے ناخواندہ اور مفلس
م بھی ایک نئے مستقبل۔ عدل و احسان پر مبنی ایک عالمگیر نظام کے خواب دیکھنے لگے ہیں۔
ں ناچیز رائے ہیں یہ نوعی توفیق کی آگہی انسان کی اپنے ہزاروں سال کے سفر میں سب سے بڑی
ب سے شاندار کامیابی ہے۔ نوع انسانی اب تعمیر و ترقی کے Take off کے آگے مقام پر
ہے۔ سو شاعر نوعی قلب سے تاریخ سے وقت رواں سے عامتہ الناس کے خوابوں کی تعبیر پوچھ
ہے۔ اس خواب کی جو ریگ ذرے صدیوں سے دیکھتے چلے آئے ہیں۔ اگلے مصرعوں میں شاعر
نوں کو فرداً فرداً اور پوری نوع کو اجتماعی سطح پر بشارت دے رہا ہے کہ تم خود صبح منتظر ہو۔
صحرا کی حدوں تک Take off تک آگئے ہو۔ اب شاعر ایک تمنا کا اظہار کر رہا ہے۔ شاعر
د صاحب نہ ہوتے تو میں کہتا دعا مانگ رہا ہے۔

ریگ رقصاں۔ ماہ و سال نور تک رقصاں رہے
اس کا ابریشم ملائم۔ نرم خو۔ خنداں رہے۔

"ابریشم"۔ ہماری کسی مشرقی روایت میں کسی اہم یا غیر اہم تصور کے لیے علامت نہیں
مثہ مغربی تصور ہے۔ نوعی خوابوں نوعی تمناؤں کا Texture - اس کے فکر و وجدان کی
بت کا عالم۔ Textuer of collective Creativity اور Texture
of the Intellectual Fabı
اگلے بند میں شاعر تاریخ کی چشم نگراں کو اجتماعی شعور کی نوعی امنگوں اور تمناؤں کی بو
.نی کی طرف متوجہ کر رہا ہے۔ مفہوم میں نے بیان کر دیا ہے۔ اب چند مصرعے اس نظم کے
تاب جمال کو سامنے لانے کے لیے۔ تمنائیں۔ اور امنگیں ایک بیکراں الاؤ ہے۔ آگ کا جنگل
،۔ آگ سارے انسانی فکر و ادب میں زندگی کی علامت ہے۔ برف اور یخ موت ہے۔ گاؤں کے
ب بھی اتنا جانتے ہیں کہ جسم ٹھنڈا پڑ گیا تو جان لیا کہ وہ شخص مر گیا ہے یا مرنے والا ہے۔ ایک

دن سورج طلوع نہ ہو تو ہم زمین کے سارے باسی نباتات سے لے کر سارے انسان ٹھٹھر ٹھٹھر کر مرجائیں۔ تو اب آگ کا ذکر ہے۔ جو زندگی بخش ہے۔ زندگی ہے۔ فکر و وجدان کی تیز روی ہے جذبات و احساسات کی رنگارنگی ہے۔

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ
راہ گم کردہ کی مشعل۔ اس کے لب پر "آؤ آؤ" (یہ بل من مزید سے مستعار ہے؟)
تیرے ماضی کے خزف ریزوں سے جاگی ہے یہ آگ
آگ کی قرمز زباں پر انبساط نو کے راگ
دل مرے صحرا نورد پیر دل
سرگرانی کی شب رفتہ سے جاگ
کچھ شرر آغوش صرصر میں ہیں گم

کچھ مصرعہ چھوڑ کر

آگ زینہ۔ آگ رنگوں کا خزینہ
آگ ان لذات کا سرچشمہ ہے
جن سے لیتا ہے سدا۔ عشاق کے دل کا تپاک ا
چوب خشک انگور۔ ان کی لے ہے آگ
آگ زندگی ہے۔ اس لیے آگ سے مختلف رنگوں مختلف کرشموں کا بیان شاعر پوری وابستگی اور فکری الحاق کی سطح پر کر رہا ہے۔

آگ آزادی کا دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام
آگ کے پھولوں میں نسریں۔ یاسمین۔ سنبل۔ شفیق و نسترن
آگ آرائش کا زیبائش کا نام

اور پھر شاعر تنبیہ کرتا ہے کہ اس آگ کا الاؤ کبھی دھیما نہیں پڑنا چاہیئے۔

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
اس لق و دق پر نکل آئیں کہیں سے بھیڑیے
اس الاؤ کو سدا روشن رکھو ا
ریگ صحرا کو بشارت ہو کہ زندہ ہے الاؤ

بھیڑیوں کی چاپ تک آئی نہیں
اب جو مصرعے آرہے ہیں ۔ وہاں شاعر اپنی تخلیقی توفیق کی معراج کمال پر ہے ۔ سو ان مصرعوں کو نقل کرنا اس مضمون کے مقصد کا جبر ہے ۔

آگ سے صحرا کا رشتہ ہے قدیم
(نوعِ قلب کبھی مقصد و غایت ۔ طلب و شوق ۔ تمناؤں سے خالی نہیں ہوا)
آگ سے صحرا کے ٹیڑھے ۔ رینگنے والے
گرہ آلودہ ۔ ژولیدہ درخت
لگتے ہیں نغمہ درجاں ۔ رقص برپا ۔ خندہ برلب
اور منا لیتے ہیں تنہائی میں جشن ماہتاب
ان کی شاخیں غیر مرئی طبل کی آواز پر دیتی ہیں تال
(غیر مرئی طبل کی آواز کیسی نادر تصویر ہے!)
بیخ و بن سے آنے لگتی ہے خدا و ندی جلاجل کی صدا
آگ سے صحرا کا رشتہ ہے قدیم
رہرووں ۔ صحرا نوردوں کے لیے ہے رہنما
کاروانوں کا سہارا بھی ہے آگ
آگ کے چاروں طرف پشمینہ و دستار میں لپٹے ہوئے
افسانہ گو
جیسے گرد چشم مژگاں کا ہجوم
ان کی حسرت ناک ۔ دلکش تجربوں سے
جب دمک اٹھتی ہے ریت
ذرہ ذرہ بجنے لگتا ہے ۔ مثال ساز جاں
گوش بر آواز رہتے ہیں درخت
اور ہنس دیتے ہیں اپنی عارفانہ بے نیازی سے کبھی

اس بند کے پیچھے شاعر کے ذہن میں مرزا بیدل کا ایک مطلع گونجتا سنائی دیتا ہے ۔ وہاں صحرا کی رات کا منظر ہے ۔ راشد صاحب نے اگر اس مطلع سے اثر قبول کیا تو بیدل کے پورے کی فضا بھی یہاں پس منظر میں شامل ہو گئی اور اس کے مفاہیم کی وسعت میں اضافہ ہوا ۔

"بوائی دو چشمت حشم بلانشتہ (مژگاں کا ہجوم) چو قبیلہ گرد لیلی بمہ جابہ جانشتہ
راشد صاحب نے کیسا اچنبھے والا گوشہ اس شعر سے نکالا ہے۔
اب نوعی حیات اور اس کے عصری تناظر میں اقوام کا ذکر آتا ہے۔ جو شاعر کے فکری ابعاد
کی وسعت اور رفعت کا آئینہ دار ہے۔

یہ تمناؤں کا بے پایاں الاؤ گر نہ ہو
ایشیا۔ افریقہ بے پہنائی کا نام
(بے کار پہنائی کا نام
یورپ و امریکا دارائی کا نام
(تکرار دارائی کا نام)

کیسی Prophetic بات کی ہے۔ روسی نظام کے بکھرنے کے بعد امریکہ اسرائیل
اور بھارت سنگھٹن پر مبنی نیا عالمی نظام تکرار دارائی ہے۔ یورپ کی دارائی پانچ عشرے ہوئے ختم
ہو گئی تھی۔ اب اس نئے عالمی نظام میں تکرار دارائی کا آغاز ہو رہا ہے۔

یک دلی بن ایسا سناٹا نہ بن
(اشتمالی جبریت کا سا۔ سفاک آمریتوں کی پولیس سٹیٹس کا سا۔ ہم یہ سناٹا دیکھ چکے ہیں)
جس میں تابستان کی دوپہروں کی
بے حاصل کسالت کے سوا کچھ بھی نہیں

اس کے بعد شاعر اپنی چشم جہاں بیں سے مستقبل کو دیکھتا ہے۔ کہ یکدلی کے کارواں کیسے آئیں
گے۔

دست جادوگر سے جیسے پھوٹ نکلے ہوں طلسم
عشق حاصل خیز سے یا زور پیدائی سے جیسے ناگہاں
کھل گئے ہوں مشرق و مغرب کے جسم
جسم صدیوں کے عقیم
کارواں۔ فرخندہ پے۔ اور ان کا بار
کیسہ کیسہ تخت جم اور تاج کے
کوزہ کوزہ فرد کی سطوت کی مے
جامہ جامہ روز و شب محنت کا خے
نغمہ نغمہ حریت کی گرم لَے

کیسا نکھرا ہوا۔ کندن سا۔ گوہر شب چراغ سا بیان ہے۔ اس کے بعد اس صبح کے طلوع ہونے کا ذکر شاعر نہایت سچے ہوئے اسلوب میں کرتا ہے جس کی طرف نوعی قافلہ ظلم و ستم اور غم و آلام کی طویل رات میں رہ پیمارہا۔

اس صبح کے بارے میں۔

صبح صحرا شاد باد!

اے عروس عز و جل۔ فرخندہ رو تابندہ خو

تو اک ایسے حجرہ شب سے نکل کر آئی ہے

دست قاتل نے بہایا تھا جہاں ہر سیج پر

سینکڑوں تاروں کا رخشندہ لہو۔ پھولوں کے پاس

صبح صحرا۔ سر مرے زانو پہ رکھ کر داستاں

ان تمنا کے شہیدوں کی نہ کہہ

ان کی نیمہ رس۔ امنگوں آرزوؤں کی نہ کہہ

جن سے ملنے کا کوئی امکاں نہیں

اب شاعر اپنے دل میں کھٹکتے ایک خیال کا ذکر کرتا ہے۔ وہ دانائے حال ہے۔ پورے جہان کو عقاب جیسی تیز نگاہ سے دیکھتا ہے۔ جانتا ہے کہ وہ صبح جو آئے گی ایک دم تو ساری نوع کو اپنے حلقہ نور میں نہیں لے سکے گی۔ کچھ بے نور خطے پھر بھی موجود رہیں گے۔ سو ان کی طرف بھی نور کی ضو پہنچانے کیلیے بھرپور کوشش کرنا ہوگی۔

آج بھی کچھ دور۔ اس صحرا کے پار

دیو کی دیوار کے نیچے نسیم

روز و شب چلتی ہے مبہم خوف سے سہمی ہوئی

جس طرح شہروں کی راہوں پر یتیم

نغمہ بر لب تاکہ ان کی جان کا سناٹا ہو دور

ان مصرعوں سے زیادہ آگہی اور سچے دکھوں کا آئینہ دار کلام میں نے راشد اور فیض کے دور سے پہلے اردو شاعری میں نہیں دیکھا تھا۔ فیض صاحب کے ہاں اس سچے گہرے دکھ والا شعر نہیں نظر آیا۔

نہ مدعی نہ عدالت۔ حساب پاک ہوا   یہ خون خاک نشیناں تھا رزق خاک ہوا۔

اس شعر میں اصل دکھ لفظ "حساب" سے شروع ہوتا ہے۔

وہ جو آپ اپنے دشمن ہیں۔ بے علمی۔ فرسودہ روایات۔ ریشہ ریشہ دامن رسوم سے چھنے رہنے کے باعث صبح کا فیض ان تک بھی پہنچنا چاہیئے۔ کہ اگر کچھ اندھیری بستیاں باقی رہ گئیں تو سارا خواب ادھورا رہ جائے گا۔ اور اگر ادھورا رہ گیا تو ایک دن بکھر جائے گا۔

صبح صحرا۔ اے عروس عزوجل
آکہ ان کی داستاں دہرائیں ہم
ان کی عزت ان کی عظمت گائیں ہم
صبح۔ ریت۔ اور آگ ہم سب کا جلال!
یکدلی کے کارواں ان کا جمال
آؤ
اس تمثیل کے حلقہ میں ہم مل جائیں
آؤ!
شاد باغ اپنی تمنا کا الاؤ

میں نے اس نظم کے جائزے کے دوران میں صبح اور ریت اور آگ کی علامتوں کی توضیح مجملاً کر دی تھی۔ سو اب نوع انسانی کی زندہ تمناؤں نے اس خواب صبح منتظر کو حقیقت بنا دیا ہے۔ اور بنی آدم اب یکدلی کے لطف سے شاداں و فرحاں ہے۔ اب تمنا کا الاؤ زندہ رہے کہ یہی "شاد باغ" ہے۔ بادشاہ نشاط باغ بناتے ہیں۔ انسانیت کے شاعر نے "شاد باغ" سجایا ہے۔ یہ باغ ساری انسانیت کے لیے ہے۔

یہاں میں ایک بات کہنا چاہتا ہوں۔ راشد صاحب اب ساری دکھی اور مظلوم اور غلام اور "نان جویں" کی محتاج انسانیت کے شاعر ہیں اور فیض صاحب پر انہیں یہ برتری حاصل ہے کہ وہ کسی جابرانہ آورش کے مبلغ ہیں نہ داعی۔ بس مجھے یہاں ایک تشنگی سی محسوس ہو رہی ہے۔ وہ یہ کہ ساری نوع متحد کیسے ہوگی۔ اس الاؤ کو روشن رکھنے کے اور صبح عظمت و سعادت کو قریب ترلانے والے سارے آورش ناکام ہو چکے ہیں۔ سرمایہ دارنہ نظام استحصال اور ملوکیت پر منتج ہوتا ہے۔ اشتمالیت الخلاس میں مساوات ہے۔ عوام کی حد تک اور پولٹ بیورو ساری مخلوق کی موت اور زندگی پر مطلق اختیار رکھتا ہے۔ پولٹ بیورو اپنے نظام میں جہاں سب برابر ہیں۔ دراریادہ ہی برابر ہے بقول جارج اور ویل All are equal but some are more equal لیکن جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا شاعر مصلح اور منصوبہ بندی کرنے والا محقق نہیں ہوتا۔ وہ خواب دیکھتا ہے۔ ایسے خواب جنہوں نے رفتہ رفتہ وحشی انسان کو خلانورد

انسان بنا دیا۔ اور اس نظم میں جیسا جانفروز خواب راشد صاحب نے دیکھا اور دکھایا ہے اس سے پہلے کسی شاعر نے نہ دیکھا نہ دکھایا۔ اقبال نے بھی خواب دیکھا تھا۔

آب روان کبیر ترے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالم نو ہے ابھی پردہ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے نقاب
پردہ اٹھا دوں اگر چہرہ تقدیر سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روح امم کی حیات کشمکش انقلاب

مجھ ناچیز کا خواب بھی علامہ اقبال والا خواب ہے۔ مگر یہ خواب جو ایک دائماً قابل عمل زاویہ نگاہ کا پروردہ ہے شاید ساری نوع کو قبول نہ ہو۔ کہ یہ خواب ایک شفیق کریم دل کا خواب ہے۔ مگر وہ مسلمان ہے۔ راشد صاحب کا خواب اپنے پیچھے کوئی مرتب اقدار نہیں رکھتا۔ اقوام و ملل کے ارتباط نو کی کوئی شکل کوئی FrameWork نہیں دکھاتا۔ مگر خواب کی حد تک بہت خوبصورت ہے۔ اس لیے شاید علامہ کے خواب اور میرے اس رنگ اس خدوخال والے خواب کی طرف کھنچنے والوں کی تعداد سے راشد صاحب کے خواب کی طرف شوق سے دیکھنے والوں کی گنتی بہت زیادہ ہوگی۔ کیونکہ انہوں نے ایک باشعور اور دانا کاریگر کی طرح اپنے خواب پر کوئی لیبل نہیں لگایا۔ سارتر سراسر Leftist Humanism کا پرچار کرتا تھا۔ راشد صاحب نے لیموزم کو اور اس کے متعلقین کو ہمیشہ رد کیا سو وہ عدل و احسان کی بات کرنے کے باوجود صرف Humanist ہیں۔

اس نظم میں بھی خیال انگیز لفظی تصاویر جگہ جگہ نظر آتی ہیں۔ میں راشد صاحب کی لفظی صاویر کی نوعیت صراحت سے بیان کر چکا ہوں۔ سو قاری ان معروضات کو پیش نظر رکھ کر یہ ساویر خود ڈھونڈے اور راشد صاحب کی تجریدی نقشبندی سے اپنی آنکھوں کے لیے دید کی تازگی مل کر لے۔ "ریگ زاروں کی پازیب قدیم" "سایہ تمر کی چاپ" "تمناؤں کا بے پایاں الاؤ" غیر مرئی طبل کی آواز" چند مثالیں میں نے پیش کر دی ہیں۔ تلاش کی راہ معین کرنے کے لیے۔

دوسری طویل مگر نسبتاً کم طویل نظم جس پر میں بھی نسبتاً کم مفصل بات کروں گا ژانور دو پیردل" کہ فوراً بعد آنے والی نظم "اسرافیل کی موت" ہے یہ نظم اس صدی کے ساتویں

ـرے میں کہی گئی تھی ۔ غالباً راشد صاحب کے قیام کراچی کے زمانے میں ۔ اس وقت مغربی ادب
ں Death of Orpheus کا بہت چرچا تھا ۔ یک بہ یک سارے مغربی ملکوں میں
خصوص ادیبوں اور دوسرے تخلیق کاروں کی دنیا میں ایک اندرونی سناٹے کی سی کیفیت تھی ۔
ایٹم بم کی ایجاد ۔ ہیروشیما اور ناگاساکی میں اس کے استعمال ۔ اور پھر روس اور امریکہ کی خلائی
ـیر کے خوف سے حساس دل رکھنے والوں کو یہ اندیشہ لاحق ہو گیا تھا کہ اب دو برتر قوتوں کی
ـنگ قریب آرہی ہے ۔ اور اب اگر جنگ بھڑکی تو ساری انسانیت ختم ہو جائے گی ۔ ساری نوع ۔
ور اس کے ساتھ نباتات ۔ چوپائے ۔ پرندے ۔ رینگنے والے جانور سب مرگ کل کا شکار ہو
ـائیں گے ۔ کچھ نہیں بچے گا ۔ یہ زمین سناٹے کے سیاہ دھوئیں کی ردا اوڑھ کر مرجائے گی ۔ اس
خوف نے سب تخلیق کاروں کے اندر ایک خلا ایک بسیط سناٹا پھیلا دیا تھا انہی دنوں میں ے
میرے اندر جو برسوں سے سناٹے اور یاس کا عالم تھا اسے ایک غزل میں بیان کیا تھا ۔

نالہ زیر لب ہیں ماضی و حال
نے بدل اے مغنی مہ و سال
ایک دل سرد سا خلا ہر سمت
کیا یہی ہے غم طلب کے مثال
دل میں اک یاد کی نحیف سی ۔ لو
شام کے طاق میں چراغ ہلال
آرزو بے مقام و آوارہ
زندگی ناشنیدہ حرف سوال

مزاج اس غزل کا بھی وہی ہے ۔ جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے ۔ یہ غزل راشد صاحب کو
ان کے ہاں ان کی فرمائش پر سنائی تھی ۔ میرا خیال ہے ضیا بھی میرے ساتھ تھا ۔ کہ ہم دونوں راشد
صاحب سے ملنے گئے تھے ۔ راشد صاحب نے وہ غزل سن کر جس کے چار شعر میں نے یہاں لکھے ہیں
فرمایا تھا کہ مغرب کے اہم شاعر اور تخلیق کار بھی قریب قریب ایسی ہی داخلی کیفیت رکھتے ہیں ۔
اور پھر Death of Orpheus کا ذکر بھی انہوں نے ہی فرمایا تھا ۔ دو تین برس بعد یا
۔ شاید چھ آٹھ مہینے بعد راشد صاحب نے یہ بہت اہم اور بڑی نظم لکھی جو اب پیش نظر ہے ۔ "مرگ
اسرافیل" اس نظم کا زمانی اور فکری پس منظر بتانا میرے خیال میں مناسب تھا ۔ سو اس مغربی
اسطور کا حوالہ دے دیا ۔ Orpheus کی Legend کا ۔ اب اس قدیم کہانی کا بیان کرنا

مناسب نہیں کہ میرے خیال میں جو قاری اساطیر سے واقف نہیں اسے راشد کا مطالعہ نہیں کر
چاہیئے۔ یا انگریزی ادب کے تاریخی اور روحانی اور معاشرتی تناظر سے آگاہ ہو کر آغاز کرنا چاہیئے۔
"اسرافیل" ہماری دینی روایت کے چار سب سے بڑے ملائکہ میں سے ایک ہے۔
اسرافیل کے پاس ایک نرسنگھا یا قرنا ہے جسے قرآن حکیم نے صور کہا ہے۔ وہ یہ صور پہلی بار
پھونکے گا تو یہ کائنات نوع انسانی سمیت ختم ہو جائے گی۔ پھر جب دوبارہ صور پھونکے گا تو سب
انسان اٹھ کھڑے ہوں گے اور سب عرصہ محشر کا رخ کریں گے۔ اپنے رب کے سامنے جوابدہی کے
لیے۔

راشد صاحب نے اسرافیل کو Orpheus کا متبادل بنا کر پیش کیا ہے۔ اورفی الیس
یونانی دیومالا کا مغنی جو Lyre بجاتا تھا چرند و پرند آدمی اور وحوش اور پہاڑ اور چٹانیں اور اشجار
اس کے نغمے سے مست ہو جاتے تھے۔ سارا ماحول اس کے نغمہ جانفروز میں گم ہو جاتا تھا۔ ہر چیز پر
وجد طاری ہو جاتا تھا۔ گویا اورفی الیس ہمارے حضرت داؤدؑ کا یونانی اسطوری درشن ہے۔ حضرت
داؤدؑ کو اللہ تبارک و تعالیٰ نے لحن کا معجزہ عطا فرمایا تھا۔ ان کا نغمہ وہی اثر پیدا کرتا تھا جو یونانی
دیومالا نے اورفی اس سے منسوب کیا ہے۔ راشد صاحب کی نظم کا موضوع یہ ہے کہ معجز نوا اورفی
اس مر گیا ہے۔ اور فضا میں بھی اور انسان کے اندر میں بھی مطلق سناٹا چھایا ہوا ہے۔ زندگی موجود
ہے۔ لوگ زندہ چلتے پھرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مگر نطق۔ نوا اور حسن نوا ناپید ہو گئے ہیں۔ پہلے
مصرعوں میں مرگ اسرافیل کی خبر دے کر اور اس کے ساحل پر پھینک دیے جانے کا منظر پیش کر
کے شاعر کہتا ہے۔

آرمیدہ ہے وہ یوں قرنا کے پاس
جیسے طوفاں نے کنارے پر اگل ڈالا اسے
(اس عالم میں وہیل مچھلی حضرت یونسؑ کو ساحل پر پھینک گئی تھی)
ریگ ساحل پر چمکتی دھوپ میں چپ چاپ
اپنے صور کے پہلو میں وہ خوابیدہ ہے
اس کی دستار۔ اس کے گیسو۔ اس کی ریش
کیسے خاک آلودہ ہیں
تھے کبھی جن کی تہیں بود و نبود

آخری مصرع کیسا تہ دار ہے۔ بود و نبود اس کی پگڑی کے پیچ تھے۔ اس کے گیسو اس کے
ریش کے خم تھے۔ بات الٹی وقوع پذیر ہو گئی۔ اسرافیل مر گیا۔ دنیا اور نوع انسانی موجود ہے

زندہ ہے۔ مرگ اسرافیل سے کیا سانحہ رونما ہوا؟

حلقہ در حلقہ فرشتے نوحہ گر

(نوحہ بے صدا ہے۔ بے اثر ہے)

ابن آدم زلف در خاک و نزار

یہ اسرافیل نوا طراز معجز نوا تھا اس کی موت سے انسان بھی خاک بسر اور دلفگار ہے

حضرت یزداں کی آنکھیں غم سے تار

آسمانوں کی صفیر آتی نہیں

عالم لاہوت سے کوئی نفیر آتی نہیں

اندوہگیں خاموشی کا منظر حد نظر تک پھیلایا جا رہا ہے۔ پوری مہارت سے۔ جزئیات پر چوکس نظر رکھتے ہوئے۔ اب دیومالا کا صحیفوں کا نوا طراز تو مر گیا تو۔

اس جہاں پر بند آوازوں کا رزق

مطربوں کا رزق اور سازوں کا رزق

سازوں کا رزق مغنی کے دل میں پوشیدہ نوا ہے۔ مغنی زخمہ ور نہیں ہوگا تو

اب مغنی کس طرح گائے گا اور گائے گا کیا

سننے والوں کے دلوں کے تار چپ

اب کوئی رقاص کیا تھرکے گا۔ لہرائے گا کیا

بزم کے فرش و در و دیوار چپ

اب خطیب شہر فرمائے گا کیا

مسجدوں کے آستان و گنبد و مینار چپ

فکر کا صیاد اپنا دام پھیلائے گا کیا

طائران مرغزار و کہسار چپ

اس مرگ مطلق نے ہر دل سے اس کے افکار اس کے خواب۔ اس کی امنگیں اور اس کے غم چھین لیے۔ سو گانے والی کو اس کی نوا یاد نہ رہی۔ رقاص جو ساز کے ہرے کے ساتھ طبلے کی تال پر ناچتا تھا، اب کیسے ناچے گا کہ نہ سارنگی ہے۔ نہ سنتور۔ نہ چنگ و نے ہیں نہ طبلہ و دف۔ نہ رقاص کے بدن میں وہ حرکات کا نظم و توازن وحشت نے قائم رہنے دیا۔ جن سے وہ اپنی نرت لپنے انگ بھاؤ لے کے ساتھ ہم آہنگ رکھتا تھا۔ خوف سے جناب خطیب کے اندر ان کی جان سن ہو کر رہ گئی۔ اور وہ سارے موضوعات وعظ و پند بھول گئے شاعر کہتا ہے روح نغمہ مرجائے تو نہ

ذوق سماعت ہے نہ شوق نوا طرازی - نہ اہل درد کا ذکر نہ ان کا والہانہ رقص - وہ عصر جو
جبریت سے - اپنی ہلاکت آفریں قوت سے دل انسان کو مرگ آثار بنادے نابود ہو جانے کے قابل
تھے - اسرافیل کا دم ہی تخلیق جمال اور حسن کی پرستش کا ذوق عطا کرتا تھا۔

تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
اہل دل کی اہل دل سے گفتگو
اہل دل جو آج گوشہ گیر سرمہ در گلو
اب تنانا ہو بھی غائب اور یارب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم

اس سے اگلے بند میں ایک مصرع آتا ہے - جو اردو شاعری کے عظیم ترین کلام میں مکرر
جگہ کا حقدار ہے -

مرگ اسرافیل سے

ایسی تنہائی کہ حسن تام یاد آتا نہیں
ایسا سناٹا کہ اپنا دم یاد آتا نہیں

یہ نظم ایک دن راشد صاحب نے حلقہ یاراں میں پڑھی - سید ذوالفقار علی بخاری کے
ہاں - ضیا اور میں بھی موجود تھے - اس رات کی صحبت اس مصرعے کی نذر ہو گئی -

ایسا سناٹا کہ اپنا دم یاد آتا نہیں

یہ المیہ تماثیل کی ارفع حزنیہ شاعری کا ہم سطح مصرع ہے - میں یہ بات کہتا ہوں تو یونان
قدیم کا - روس کا، برطانیہ کا شمالی یورپ کے ہنرک ابن کا - امریکہ کے اونیل کا یہ سارا عظیم
تخلیقی سرمایہ میری نظر کے سامنے ہے - خارجی ماحول کے Portrayal میں ایسی Lines
صرف عظیم ترین تمثیل نگاروں کے ہاں آتی ہیں - اور کہیں کہیں - آخری بند ان تمردوں کو وعید ہے
جن کی بد اندیشی اور جاہ طلبی کے باعث اسرافیل مر گیا - یہ نظم ایوب خاں صاحب کے مارشل لا
کے دور میں کہی گئی تھی - جب فیض کو لاہور کے شاہی قلعہ میں مہمان رکھا گیا تھا - اور رائٹرز گلڈ
کے جلسے میں جنرل صاحب نے کہا تھا مجھے پروا نہیں کوئی کیسا ہی عظیم شاعر یا ادیب ہو - جس کی
حب الوطنی پر مجھے اعتبار نہیں وہ سزا پائے گا - شکر ہے راشد صاحب نے اس سفاک ہونے تمر ضیاء
الحق کا جہنمی دور تمریت نہیں دیکھا جب اس کی چغد و بوم کی سی ادبی ذریت چیں چیں چوں چوں

بچ کر رہی تھی۔ اور اہل دل۔
پنبہ در گوش اپنے نہاں خانوں میں عزلت گزیں ہو گئے تھے۔
مرگ اسرافیل سے
دیکھتے رہ جائیں گے دنیا کے آمر بھی
زباں بندی کے خواب
جس میں مجبوروں کی سرگوشی تو ہو
اس خداوندی کے خواب

ہمارے ہاں حرف و بیاں کی نواگری کی آزادی کم ہی نصیب ہوئی ہے۔ آمریت میں نوائے تازہ کا صدق مقال کا شوق یا تخلیق کار کے اندر مرجاتا ہے یا تخلیق کار کو مار دیا جاتا ہے۔ کم سزا دی جائے تو جلا وطن کر دیا جاتا ہے۔ کہ پردیس میں جاکر بھوکا مرجائے۔ جن خوابوں کا نظم کے آخری مصرعوں میں راشد صاحب نے ذکر کیا ہے وہ سب حالیہ اور آئندہ آمروں مطلق العنان جمہوری حاکموں کیلیے ایک مبرم وعید اپنے اندر رکھتے ہیں۔ کہ تمہارے ظلم سے نوامر گئی تو زباں بندی کا سرمہ در گلو ہونے کا حکم کسے دو گے "اپنے مزدوری خدائی کا جشن کیسے مناؤ گے"

مرگ اسرافیل صناعی کے اعتبار سے عظمت کے معیار کو چھونے والی نظم ہے۔ جب ماحول میں اتنا سہم ہو کہ سرگوشی تک نہ ہو۔ تو آمر اپنی "خداوندی" کے جلال و جبرت کا مظاہرہ کیسے کر پائے گا۔ ہر لفظ پورے تلازمات کے ساتھ نہایت مہارت کے ساتھ اپنی صحیح جگہ پر لایا گیا ہے۔ آخری بند میں مرگ صدا کا نظارہ جو معبدوں۔ ناٹک گھروں موسیقی کی چپ محفلوں کا دکھایا گیا ہے وہ سکوت مرگ کی فضا آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات کا ایسا ساحرانہ استعمال پابند نظم میں تو ممکن ہی نہیں کہ ہر مصرع کو بحر کے مطابق بھرنا پڑتا ہے۔ ضرورت ہو کہ نہ ہو۔ اس میں اقبال اور ڈرائیڈن جیسے شمس تبریزی کے دیوان کے خالق جیسے عظیم شاعر کو تو دقت نہیں ہوتی۔ مگر کم تر سطح پر تصنع لا محالہ آجاتا ہے۔ میں صرف غزل کہتا ہوں۔ ر نظم کہتا تو میں آزاد نظم کو اپناتا۔ مجھے یقین ہے اگر غالب کے زمانے میں ہمارے ادیب۔ مغربی Prosody کے ارتقا سے واقف ہو جاتے تو غالب اس صنف میں بھی علی کل غالب ہوتا۔ کوئی مرگ اسرافیل کی سطح کی آٹھ دس نظمیں کہہ لے تو زندہ جاوداں تخلیق کار ہو گیا۔ راشد صاحب تو اس سطح سے اوپر بھی اٹھے ہیں اور اس سے بلند تر مقام پر انہوں نے اچھا خاصا کلام تخلیق کیا ہے۔ سلیماں سربہ زانو وار سباویران۔ صحرانورد پیر دل۔ آگہی سے ڈرتے ہو۔ اور ایک بہت ادق نظم ہے۔ فنی سطح پر۔ ہماری فارسی اردو بحروں میں دو بحریں بہت مشکل ہیں۔ بحر۔ متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن ۔ اس میں Free Play تخلیقی وجدان کو اصوات کی بندش سے بہت ہی کم ملتا ہے ۔ اس رکن کو دو یا تین یا چار حصوں میں مصرے کے آخر کیلیے تقسیم کرنا بہت مشکل کام ہے ۔ نغمگی کو قائم رکھتے ہوئے ۔ یہ بات جو صرف عروضی ہو وہ بھی نہیں جان سکتا اور جو صرف موسیقار ہو وہ بھی نہیں جانتا کہ وہ چاہے تو اخبار کی سرخی کو بھی لے تال میں لاکر گا سکتا ہے ۔ میں یہاں بات تخلیقی سطح کے کم سے کم معیار پر کر رہا ہوں ۔ اس سے بھی سوا مشکل بحر مفعلن مفعلن مفعلن مفعلن ہے ۔ چاروں مفعلن کی پوری بحر تو شمس تبریزی کے دیوان میں نظر آتی ہے ۔ اپنے امکانات کے ہر روپ میں ۔ فارسی کے نقادوں اور ادبی محققوں کا اس امر میں اجماع ہے کہ شاعری کی حد تک مولانا جلال الدین موسیقیت کی رفیع ترین عظمت کے مقام پر تھے ۔ ان کا وجدان کبھی ان کبھی حد و حساب سے باہر نواؤں اور سمٹیوں کا گنج بیکراں تھا ۔ موسیقیت میں کوئی شاعر حتی کہ لسان الغیب حافظ بھی کہ عالمی شاعری میں سب سے عظیم Lyricist ہے مولوی تک نہیں پہنچتا ۔ علامہ اقبال مولوی کے بعد عروضی تنوع میں سب اردو فارسی شاعروں سے آگے ہیں ۔ مگر انہوں نے بھی مفعلن کی پوری بحر استعمال نہیں کی ۔ نہ مفتعلن مفتعلن مفتعلن فاعلن میں کچھ کہا ہے ۔ البتہ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن اور مفتعلن مفاعلن مفعلن مفاعلن کو اپنی بیسیوں غزلوں میں اور متعدد بڑی نظموں میں استعمال کیا ہے ۔

مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن سطوت و جلال کی طنطنہ و جبرت کی عظمت و رفعت کی بحر ہے ۔ سو علامہ نے اسے دنیا کی سب سے عظیم اور اسلامی سطوت و جلال کی نمایندہ عمارت مسجد قرطبہ پر نظم میں استعمال کیا ہے فاعلن کی جگہ مفاعلن رکھ دو تو بحر کی تقسیم یہ ہوئی ۔ سبب خفیف ۔ سبب ثقیل سبب خفیف پہلا رکن ۔ وتد مجموعی کم حرکی اور وتد مفروق (پوری حرکت والا) دو وتد آجانے سے یہ بحر گداز اور نیاز کی بحر بن جاتی ہے چنانچہ اسے ذوق و شوق کی بحر بنا دیا ۔ اس بحر کے بارے میں علامہ اقبال پر اپنی کتاب میں میں بڑی تفصیل سے بات کر آیا ہوں ۔ یہاں اسکے اعادے کا کوئی جواز نہیں ۔ راشد صاحب نے اپنی نظم "رات خیالوں میں گم" میرا خیال تھا ۔ خیال نہیں یقین کہ یہ ٹیڑھی بحر آزاد نظم میں استعمال کرنا کار محال ہے کہ یہ بھی تخلیق وجدان پر بند باندھ دیتی ہے ۔ مگر راشد صاحب سلام ادب کے مستحق ہیں ۔ کہ اس نظم میں انہوں نے اس بحر کو اپنی موضوعی ضرورت تک کمال قدرت اور مہارت سے استعمال کیا ہے ۔ میں اس نظم کے معانی پر بات نہیں کروں گا ۔ صرف بحر کے استعمال کو قاری کے سامنے رکھوں گا ۔ اب یہ بات خیال میں رکھو کہ شاعر اسے آدھی یا پوری اصوات میں یعنی نصف وزن یا پورے وزن کو مصرعوں میں لایا ہے ۔ اور کوئی آزادی حاصل نہیں کر سکا ۔ یہ شاید پچاس برس بعد کوئی بڑا شاعر کر سکے ۔ اگر اس وقت تک

ہمارے بحور کا استعمال جاری رہا۔

پھول کی پتی ٹھہر۔ رات کے دل پر ہے بار
رات خیالوں میں گم
طائر جاں پر نہ مار
رات خیالوں میں گم
کون سی یادوں میں گم ہے شب تاریدہ مو؟
رنج مسافت کا طول
(جس کی ہے تو خود رسول!)

آخری دو مصرعوں کو اکٹھا کر کے پڑھو۔ رنج مسافت کا طول جس کی ہے تو خود رسول۔ سیاق و سباق میں کیسا پر معنی اور متنوع تلازمات کا حاصل مصرعہ ہے۔ اب دیکھئے۔

وقت کے چہرہ کا رنگ؟
جو کبھی قرمز، کبھی زرد، کبھی لاجورد
تو کہ سیاہی میں فرد

اس بند میں پہلے مصرعے میں شاعر نے ارکان کو نشانات سے توڑنے کی کوشش کی ہے۔ مگر جیسی دوسری بحور میں آزادی سے بغیر نشان لگائے مطلوبہ تقسیم قاری تک پہنچائی جا سکتی ہے یہاں وہ کامیابی نہیں ہوئی۔ قاری نشان دیکھ کر ٹھہرے گا۔ مگر کافی مشکل سے اور حواس پر غالب رہ کر۔ اب اس کو خود پڑھ کر دیکھو۔

جو کبھی قرمز — مفتعلن فا
کبھی زرد — علن مفت
کبھی لاج ورد — علن فاعلان

اب دیکھو مفتعلن فا تک تو بات ٹھیک ٹھاک ہے۔ لیکن کبھی زرد میں علن مفت کرنا پڑا۔ یہاں تف کی ت کو تف کے ساتھ نہیں ملایا جا سکتا۔ سو مشکل تو پڑی۔ لیکن ایک نئی راہ تراشنے میں ایسی میڑھ سیدھ تو جھیلنا پڑتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں ایسی تقسیم نشانات سے بھی راشد جیسا ماہر فن کار ضناع اور عروض پر مجبور مطلق رکھنا والا شاعری کر سکتا تھا۔ صرف " کبھی زرد " میں ذرا سی جو کھم جھیلنا پڑی۔

اگلے بند میں پوری یا آدھی کہیں بحر کو کھینچنا نہیں پڑا۔

تو کہ سیاہی میں فرد — مفتعلن فاعلن

کورئی میداں کی مرد — کورئی ے مفتعلن داں کی مرد ۔ فاعلان ۔
رات کی مہماں سرا — مفتعلن فاعلن
سانس سے پس — مفتعلن تاں ترے فاعلن
کیسے دمکتے رہے — کیسے دمک مفتعلن ۔ تے رہے فاعلن

بہت مشکل بحر کو آزاد نظم میں متعارف کرنے کی بہت کامیاب کوشش ہے ۔ میں نے جدید تر شعراء کا کلام نہیں دیکھا ۔ سو میں نہیں کہہ سکتا کہ کسی جواں سال شاعر نے ایسے بیتوں سے ہنر نکال دی ہے کہ ابھی نہیں ۔ بہر حال ایک دن یہ بحر بھی پوری توانائی سے آزاد نظم میں اپنی روشنی دکھائے گی ۔ میں نے اس نظم کا صرف راشد صاحب کی صناعی کی مثال پیش کرنے کیلیے ذکر کیا ۔ ویسے اس میں دلکشا لفظی تصویریں بھی آتی ہیں ۔ ایک کے بعد ایک ۔ جیسے "طائر جاں پر نہ مار " رنج مسافت کا طول ۔ جس کی ہے تو خود رسول " (کورئی میداں کی مرد " " وہم سے رویا بھی دنگ ۔ " ظلم کی شاخوں سے ژولیدہ مثالوں کی فال " " حاشیہ مرگ " " ریت سوالوں میں گم " (صحرا میں عالم ہو ہے ہوا بھی چپ ہے) " نیش وفا کا عدن " " نور بصر سطح خدا کی تلاش "

دیکھو کیسی کیسی نادر لفظی تصویریں ہے ۔ ایک بڑے شاعر نے ہماری ادبی سائی کو کیا گرا نبہا دولت عطا فرمائی ہے! اس سے بہتر اور برتر سطح کی بہت نظمیں کلیات راشد میں اور بھی ہیں ۔ مگر میری مہلت دید مختصر ہے ۔ اگر میں اس تحریر سے راشد کے فکری معنوی تخلیقی اور اسلوبی جہان کا ایک سبک سیر نظارہ کرادوں اور قاری راشد کے جہان فن کے ابعاد سے ذرا زیادہ آگاہ ہو جائیں تو میرا مقصد پورا ہو گیا ۔ ایک سطح سے برتر تخلیق کاروں کی فکر اور جمالیات اور ان کے فن کے نئے نئے گوشے محقق اور نقاد سامنے لاتے رہے ہیں ۔ اسی لیے تو اقبال نے کہا تھا کہ فن کی رگ تاک میں ہزاروں بادہ ناخوردہ ہیں ۔ شیکسپیرؔ کے جہان کا ابھی ایک گوشہ بھی پوری طرح نہیں دیکھا جاسکا ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیئٹ پر بیس بائیس کتابیں تو میرے پاس ہیں ۔ مگر ٹی ۔ ایس ۔ ایلیئٹ آج بھی کہتا ہے کہ آؤ میرے نادیدہ ارژنگ کی سیر دیکھو ۔ غالب کی ساری فکر کی جہات کون دیکھ سکا ہے ۔ شمس تبریز کی کلیات اور مولوی کی مثنوی آج بھی تازہ و نو ہیں ۔ ایسے ہی جیسے عالم غیب میں ابھی ہزاروں کلیں ہزاروں اڑن کھٹولے ۔ ہزاروں خواب ہزاروں خیال پردے کے پیچھے ہیں میرا مطالعہ تو صرف راشد کے فکر و فن کے چند گوشوں پر سے پردہ اٹھانے کے لیے تھا ۔ اس جائزے کی تکمیل کیلیے اب میں راشد کے سب سے عظیم کارنامے اس کی زندہ جاوداں عظیم تخلیق " حسن کوزہ گر " کا ذکر کروں گا ۔ اس کردار پر راشد صاحب نے مختلف اوقات میں چار مختلف نظمیں لکھیں ۔ چاروں کی سطح عظمت فکر و فن کے اعتبار سے یکساں ہے اور یہ چاروں طویل

نظمیں مل کر ایک طویل تر نظم بناتی ہیں جیسے ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی Fons Qurtets ہے جس میں چار مکمل Self Contained نظمیں شامل ہیں جو اپنی اپنی جگہ بھی مکمل ہیں اور مل کر ایک بڑا کل بناتی ہیں۔ حسن کوزہ گر کا بھی یہی عالم ہے۔ یہ نظم اپنے موضوع کے لحاظ سے علامہ اقبال کی مسجد قرطبہ سے مماثلت رکھتی ہے۔ مسجد قرطبہ کا موضوع Art in Time ہے اور "حسن کوزہ گر" کا Artist in Time آرٹسٹ زندگی کے چار مراحل پر۔ اپنے فن سے محرومی یا تغافل کے ساتھ۔ آرٹسٹ کی زندگی بھی ناکام اور اس کا فن بھی آلات وقت سے ناکام اور ناتمام رہا۔ مسجد قرطبہ فن کے زندہ جاوداں سمبل کا قصیدہ ہے اور مسجد بنانے والے اولو العزم مرد ان کلاں کار کی لافناز ندگی کا بیان ہے۔ حسن کوزہ گر کا تاثر اس کے برعکس ہے کہ یہ ایک حزنیہ نظم ہے۔ اور سطح کمال پر ہے۔ یونانی المیوں جیسی ٹریجک!

میں صرف پہلی نظم پر بات کروں گا۔ اس سے قاری کو باقی تین نظموں کی کلید مل جائے گی۔ اور میں راشد صاحب کے فن کی انتہائی بلندی کا نظارہ کرا کے اپنے قاری سے اجازت چاہوں گا میں نے جب یہ نظم یعنی نظم اول راشد صاحب سے سنی تھی تو مجھے معاً انگریزی زبان کے عظیم رابرٹ براؤننگ کی نظم اینڈریا ڈیل سارتو Andrea Del Sarto کا خیال آیا تھا۔ براؤننگ دنیا کے بیس عظیم ترین شاعروں کی فہرست بناؤ تو انگریزی کے چھ بڑے شاعروں میں سے ایک ہوگا۔ ملٹن۔ ڈرائیڈن۔ ورڈزورتھ۔ براؤننگ۔ ایٹس۔ ایلیٹ۔ براؤننگ نے نظم کی اس صنف کا جسے Dramatic Personac کہتے ہیں آغاز کیا۔ تماثیل میں Soliloquy تو بہت زمانے سے چلی آرہی ہے۔ شیکسپئر کی تماثیل۔ اوتھیلو۔ اور میکبتھ میں خود کلامیاں عظیم ادبی شاہکار ہیں۔ مگر خود کلامی کو نظم میں کلام کرنے والا یوں کلام کرتا ہے جیسے اس کا مخاطب موجود ہے اور مخاطب اشاروں سے Lip movement سے بات کرتا ہے تاکہ خود کلامی ڈرامائی مقامات کے ساتھ جاری رہ سکے۔ براؤننگ نے Moon and Women کے زیر عنوان متعدد شاہکار نظمیں تخلیق کی ہیں۔ ان میں ایک شہرہ آفاق نظم قرون وسطی کے ایک معروف مصور Andrea Del Sarto پر ہے۔ Andrea Del Sarto محبت میں اپنی ناکامی کے باعث ایسا آشفتہ و سرگشتہ ہوا کہ فن مصوری کی سطح کمال تک نہ پہنچ سکا۔ سو اس کی زندگی ایک ناکام زندگی ہے۔ سارتو کو نہ فن کی عظمت ملی نہ محبوب بیوی کی وفا حاصل ہوئی۔ بیوی کی بیوفائی کا تعین وہ ایک دلگیر مصرع میں کر دیتا ہے My Moon and My every body,s moon سارتو نے فن کے لیے زندگی وقف کر دی اور اپنی ہرجائی محبوبہ سے ٹوٹ کر محبت کی۔ حاصل زندگی کیا ہوا۔ ایک ناکام

عاشق ناکام آرٹسٹ کی مفلوک الحال زندگی جو ایک دن مرگ گم نامی پر ختم ہو جائے گی ۔ "حسن کوزہ گر" کا خیال لائنا آئنڈ ریاڈیل سارتو پر براؤننگ کی نظم سے ملا ۔ وہ مصور ہے ۔ حسن کوزہ گر ہے ۔ کہ ہمارے ہاں مصوری کی کوئی روایت نہیں ۔ مگر کوزہ گری ہماری ادبی روایت میں بہت اہمیت رکھتی ہے ۔ عمر خیام کی بیشتر رباعیوں میں کوزہ اور کوزہ گر کا ذکر ہوتا ہے ۔ فارسی شاعر نے کہا ۔ خود کوزہ و خود کوزہ گر و خود گل کوزہ ۔ تو دیکھو "حسن کوزہ گر" کی نظم اردو اور فارسی ادب کی ساری روایت اور اس علامت کے سارے تلازمات کو پس منظر کے طور پر ساتھ لائی ہے ۔

نظم کے پہلے بند ہی میں یہ ظاہر ہو جاتا ہے حسن کوزہ گر کے کلام سے کہ وہ اپنی محبوبہ کے عشق میں نو برس ۔ پورے نو برس خاک بسر ۔ آشفتہ اور سرگرداں رہا ہے ۔ اور اب نو برس بعد "جہاں زاد" سے جو اس کی محبوبہ کا نام ہے مخاطب ہو رہا ہے ۔ الف لیلی کے دو کردار ہیں ۔ دونوں خواتین ہیں ۔ "شہر زاد" اور دنیازاد" اگر راشد حسن کی محبوبہ کو "دنیازاد" کہتا تو دو دشواریاں تھیں ۔ ایک تو الف لیلہ کی دنیازاد اپنی ساری کہانی ساتھ لاتی جو راشد کی فکر اور اس کی نظم کی ساخت سے متصادم ہوتی ۔ اور شاعر کا کہا کردار کی پرانی شخصیت سے گڈ مڈ ہو جاتا دوسرے اس نام کو نظم کے وزن میں جو بحر متقارب ہے کھپانا بہت مشکل تھا ۔ پورا نام وزن میں آہی نہیں سکتا تھا جب تک الف آدھی نہ کردی جاتی صوت دنو زاد ہو جاتی ۔ یہ بات صوتیات کی وہبی پر کھ رکھنے والے شاعر کو ناگوار گزرتی ۔ جہاں زاد کا مطلب ہے ایک ایسی لڑکی یا خاتون جو عشق و محبت جیسی غیر مرئی چیز پر دنیا کی نعمتوں اور آسائیشوں کو ترجیح دیتی ہے ۔ Mattor of fact عورت ہے ۔ جو ممکنہ حد تک The good life کو منتہائے مقصود سمجھتی ہے ۔ آج آشفتہ و سرگشتہ حسن جہاں زاد کو صبح صبح بوڑھے عطار یوسف کی دکان پر دیکھ لیتا ہے ۔ جہاں وہ خوش اور چنچل نظر آتی ہے ۔ اس کی آنکھوں میں وہی لو وہی تابندگی ہے ۔ جس نے حسن کو پہلی ہی دید میں گھایل کر دیا تھا ۔

تیری نگاہوں میں وہ تابناکی
تھی میں جس کی حسرت میں نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں
جہاں زاد! نو سال دیوانہ پھرتا رہا ہوں!
یہ وہ دور تھا جس میں میں نے
کبھی اپنے رنجور کوزوں کی جانب
پلٹ کر نہ دیکھا

فن کار کو دنیا میں سب سے عزیز اس کے فن پارے ہوتے ہیں ۔ تو یہاں یہ بات آشکار

ہو گئی کہ جہاں زاد کا جادو نگاہ اول ہی میں ایسا قاتل تھا کہ اس نے حسن کو اس کی سب سے عزیز متاع سے بیگانہ کر دیا۔ یہ کتنا بڑا سانحہ تھا اس کی تفصیل حسن یوں بیان کرتا ہے۔

وہ کوزے مرے دست چابک کے پتلے
گل و رنگ و روغن کی مخلوق بے جان
وہ سرگوشیوں میں یہ کہتے
حسن کوزہ گر اب کہاں ہے
وہ ہم سے۔ خود اپنے عمل سے
خداوند بن کر خداؤں کے مانند ہے روئے گرداں

یہ بند حسن کوزہ گر کی شخصیت اور اس کی زندگی کو سامنے لاتا ہے۔ وہ فن کوزہ گری پر پوری قدرت رکھتا ہے۔ کہ مینا و جام سے لے کر گلدان اور فانوس سب بناتا ہے۔ فانوس کے لیے سبک ہونا لازم ہے۔ سو وہ بہت ماہر فن کار تھا۔ کہ مٹی جیسی وزنی چیز سے ایسے نازک اور سبک فن پارے بناتا تھا۔ مگر یہ بھی معلوم ہو گیا کہ اس کمالِ حرفت کے باوجود وہ معاشی سطح پر آسودہ نہیں تھا۔ کہ یہ اس کی ہیچ مایہ "معیشت" کا وسیلہ تھے۔ مگر اس سے کہیں بڑھ کر اہم بات یہ تھی کہ وہ اسے اپنے فن کے اظہار کا Medium فراہم کرتے تھے۔ ان کے رنگ۔ ان کا تناسب اور ان کی صوری Perfection اس کے لیے تسکین جان تھی۔ یہ احساس کہ وہ سچا اور اچھا تخلیق کار ہے۔ حسن جہاں زاد سے کہتا ہے کہ اے جہاں زاد جب میں تیری محبت میں وارفتہ اور سرگشتہ تھا تو میرے جام و مینا صراحی و فانوس میری بے توجہی سے بکھرے پڑے تھے۔ کئی ٹوٹ چکے تھے۔ اور میں اس آشفتگی اور وحشت کے طویل دور میں اپنے واہموں کے گل ولا سے اپنے جہان آشفتگی میں "خوابوں کے سیال کوزے" بناتا رہا تھا۔ کیا برتر سطح کی لفظی تصویر ہے۔ "خوابوں کے سیال کوزے" اس سطح کی بات راشد تک کی اردو شاعری میں کسی شاعر نے نہیں کہی تھی۔ اور اس دوران میں جہاں زاد کا کیا رنگ رہا۔ نو برس پہلے۔

تو نادان لڑکی تھی۔ لیکن تجھے یہ خبر تھی
کہ میں نے حسن کوزہ گر نے
تری قاف کی سی افق تاب آنکھوں
میں دیکھی ہے وہ تابناکی
کہ جس سے مرے جسم و جاں۔ ابر و مہتاب کا رہگزر بن گئے تھے

عشق کے آغاز میں کوزہ گر کی خاک پر لگا کر جگنو کی طرح اڑنے لگی۔ ایک رات اس نے جہاں زاد

کے ساتھ سپر بھی کی تھی۔

وہ کشتی وہ ملاح کی بند آنکھیں
کسی خستہ جاں رنج بر کوزہ گر کے لیے
ایک ہی رات وہ کہربا تھی
کہ جس سے ابھی تک ہے پیوست اس کا وجود
اس کی جان اس کا پیکر
مگر ایک ہی رات کا ذوق دریا کی وہ لہر نکلا
حسن کوزہ گر جس میں ڈوبا تو ابھرا نہیں ہے۔

زندگی میں پہلی بار یہ ادھیڑ عمر کا عشق میں مبتلا ہونے والا کوزہ گر شادی شدہ انسان ہے۔ سہیل معاش بھی کوزہ گری ہے۔ اب جو وحشت عشق نے ناکارہ کر دیا۔ تو ہر روز۔

وہ سوختہ بخت آکر
مجھے دیکھتی چاک پر پا بہ گل سر بہ زانو
تو شانوں سے مجھ کو ہلاتی
(وہی چاک جو سالہا سال جینے کا تنہا سہارا رہا تھا)

نان جویں تو مل ہی جاتی تھی۔ وہ دلزدہ عورت حسن کوزہ گر کی بیوی آزردگی میں کہتی

حسن کوزہ گر ہوش میں آ
حسن اپنے ویران گھر پر نظر کر
یہ بچوں کے تنور کیوں کر بھریں گے
حسن۔ اے محبت کے مارے
محبت امیروں کی بازی
حسن اپنے دیوار و در پر نظر کر

اب نظم میں حزن کا عنصر بڑھنے لگا ہے۔ حسن عشق میں کام سے گیا۔ تو گھر میں فاقہ ہونے لگے۔ بھوکے بچے بلکتے نڈھال ہو کر سو جاتے۔ بیکس بیوی کہتی ہے۔ حسن۔ عشق امیروں کا مشغلہ ہے۔ غریب تو بھوکے مرتے ہیں۔ ان کے بھوکے ننگے لواحقین۔ خستہ و فگار ہو جاتے ہیں۔ لیکن عشق میں گم حسن کوزہ گر کو یہ فریاد بہت دور کی ایک بے ربط و بے معنی آواز معلوم ہوتی ہے

مگر میں حسن کوزہ گر شہر اوہام کے ان
خرابوں کا مجذوب تھا جن

میں کوئی صدا کوئی جنبش کوئی مرغ پراں کا سایہ
کسی زندگی کا نشاں تک نہیں تھا

کیسی مکمل تصویر ہے۔ کیسا سچا کیسا نکھرا ہوا بیان ہے۔ ایک حرف۔ ایک صوت۔ نہ زیادہ ہے نہ کم۔ لفظوں کا صنعت گر عظمت فن کی نردبان کے قریب آخری پایہ کے قریب آپہنچا ہے۔ خیال۔ لہجہ۔ لفظیات۔ اصوات کا اندرونی آہنگ۔ سب مشکلیں آسان ہو گئی ہیں۔

نو سال وحشت کے کربناک تجربات میں گزر گئے۔ آج پھر حسن کوزہ گر واپس آیا ہے۔ اور اس نے جہاں زاد کی آنکھوں میں پھر وہی دمک وہی تازگی دیکھی ہے۔ جو کوہ قاف سے ابھرتے سورج کی شعاعوں میں ہوتی ہے۔ اور حسن کوزہ گر جہاں زاد کو اس کے دریچے میں استادہ دیکھتا ہے تو فوراً ایک عمیق تر آگہی اس کے شعور اس کی وارفتگی پر محیط ہو جاتی ہے۔

زمانہ جہاں زاد وہ چاک ہے جس پہ مینا و جام و سبو
اور فانوس و گلداں
کے مانند بنتے بگڑتے ہیں انسان
میں انساں ہوں لیکن
یہ نو سال جو غم کے قالب میں گزرے!
حسن کوزہ گر آج اک تودہ خاک ہے جس
میں نم کا اثر تک نہیں ہے

مگر جہاں زاد کی آنکھ کی روشنی نے پھر ایک پیغام کوزہ گر کے دل کو دے دیا ہے۔ ایک جھلک۔ ہلکی سی امید کی ایک کرن ان آنکھوں میں نظر آئی۔

ان آنکھوں کی تابندہ شوخی
سے اٹھی ہے پھر تودہ خاک میں نم کی ہلکی سی لرزش
یہی شاید اس خاک کو گل بنا دے

وحشت اور ناامیدی کے نو برسوں میں حسن کوزہ گر کی خاک، بدن پر نم زندگی اور تخلیق کی ہر رمق سے محروم رہی۔ اب جو ذرا سا اس نگاہ سے نم ملا ہے۔ تو شاید حسن کوزہ گر اپنی خاک خشک کو اس نم سے گل بنا کر ایک نیا حسن کوزہ گر تخلیق کر سکے۔ زمانے کے چاک پر۔ اور اب آخری بند۔

تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو بن جاؤں میں پھر

وہی کوزہ گر جس کے کوزے
مہتے ہر کاخ و کو اور ہر شہر و قریہ کی نازش
تھے جن سے امیر و گدا کے مساکن درخشاں
تمنا کی وسعت کی کس کو خبر ہے۔ جہاں زاد لیکن
تو چاہے تو میں پھر پلٹ آؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جانب

تخلیق کار نے عشق کیا۔ دل و جاں کی پوری سچائی سے والہانہ۔ وہ سب کچھ بھول گیا۔ اپنے فن کو بھی مگر اب جو اک کرن امید کی محبوبہ کی آنکھ میں دیکھی تو معاً تخلیق کار جاگ اٹھا۔ اور کہتا ہے کہ جہاں زاد اب یہ تجھ پر ہے۔ تو چاہے تو حسن کوزہ گر پھر وہ خالق جمال بن سکتا ہے۔ جس کے بنائے ہوئے کوزوں کی ملکوں ملکوں دھوم تھی۔ جو فقیر کی کٹیا سے بادشاہ کے ایوان تک اپنے گرد و پیش کی زینت اور آرائش تھے۔

تو چاہے تو میں پھر پلٹ آؤں ان اپنے مہجور کوزوں کی جانب
گل ولا کے سوکھے تغاروں کی جانب
معیشت کے۔ اظہار و فن کے سہاروں کے جانب
کہ میں اس گل ولا سے اس رنگ و روغن
سے پھر وہ شرارے نکالوں کہ جن سے
دلوں کے خرابے ہوں روشن

حسن کوزہ گر اپنی تخلیقی توفیق میں ایسا ہے کہ اپنے جمال تخلیق سے دلوں کے خرابے تک روشن کر دے۔ مگر اس کے دل کا خرابہ جہاں زاد کی نگاہ تلطف اور التفات کے بغیر روشن نہیں ہو سکتا۔ یہ اس کے عشق کا جبر ہے۔ اور اگر اس کے دل کا خرابہ روشن نہ ہو سکا۔ تو نہ مشتاقان جمال کے دلوں کے خرابے روشن ہو سکیں گے۔ اس کے فن پاروں کی دید سے۔ نہ اسے معیشت کا سہارا مل سکے گا۔ اور نہ اس کی بے گناہ بد نصیب بیوی اور بلکتے بچوں کا پیٹ بھر سکے گا۔ وہ بھوکے سسک سسک کر جان دے دیں گے۔ یہ بات اس نظم میں ان کہی ہے۔ کہ شاعر حسن کوزہ گر کی بیوی کو بظاہر ایک آدھ فقرہ بولنے والے ایکسٹرا کی حیثیت سے لایا تھا۔ مگر مجھے اس بد نصیب عورت کے دو تین فقرے تیر نیم کش کی طرح لگے۔ اور میرے دل میں آگ بن کر پیوست ہو گئے حساس دل کو ایسی شل کر دینے والی ایسی نیم سوز آگ والی نظم ایک ان مٹ کرب دے جاتی ہے۔ جو دیر تک اس کے دل کو جلا کر اس کی تہذیب اور تطہیر کر دیتی ہے۔ ایسی موہجک ایسا گہرا دھیما دکھ رکھنے والی نظم مجھے اردو شاعری میں نظر نہیں آئی۔ اور اب میں بڑی عاجزی سے یہ کہنے کی

ت کر رہا ہوں کہ یہ چاروں حزنیہ نظمیں ایک وحدت بن کر " اینڈ ریا ڈیل سارتو " سے وہ گہرائی اور زیادہ بڑا کچھ رکھتی ہیں ۔ کہ صرف عشق اور آرٹ میں ناکامی ہی نہیں ۔ چند بے ہوں کا شدید المیہ بھی ان میں بڑی نزاکت سے شامل کر دیا گیا ہے ۔ اب یہ طویل تر نظم پوری گی کا پورے وجود کا دکھ اور المناک کچ بن گئی ہے ۔

میں نے چار نظموں میں سے ایک کا تفصیل سے اسلوبی اور فکری سطح پر جائزہ لے کر بتا دیا کہ " حسن کوزہ گر " کی چاروں نظموں کو کس سطح پر پڑھنا چاہیئے ۔ باقی تین نظمیں میں قاری پہ چھوڑتا ہوں ۔ کلید میں نے اس کے حوالے کر دی ہے ۔

مجھے راشد صاحب کے جہان فکر و خیال ۔ ان کی لفظیات ۔ ترتیب اصوات میں ان کی نادر دکار مہارت ۔ موسیقی کیلیے ان کے اندر مخفی وہبی صلاحیت ان کی صناعی کے بارے میں اپنا Perception اور اپنا evaluation پیش کرنا تھا ۔ اگر راشد صاحب نے حسن کوزہ گر کی چار نظموں کے سوا اور کچھ نہ کہا ہوتا جب بھی ان کی یہ نظمیں عالمی برتر ادب میں شامل کی جاتیں اور راشد صاحب کا نام لوح دوام پر ثبت ہو جاتا ۔ مگر راشد صاحب بہت وافر بہت فراواں تخلیقی جوہر رکھتے تھے ۔ اور شاعری ان کی پہلی اور آخری محبوبہ تھی ۔ ایک رات کی محبوباؤں جیسی نہیں ۔ عمر بھر کی چہیتی ۔ لاڈلی جو اس سے چاند مانگتی رہی ۔ " کھیلن کو " اور وہ فن کے چاند اس کے قدموں میں ڈالتا رہا ۔

ماورا کی ابتدائی بھونڈی پھسپھسی نکی نظمیں لکھنے والا راشد محنت ۔ لگن ۔ فکر کی تعمیر اور ل کی جلا سے اس مقام عظمت پر پہنچا کہ اقبال کے بعد اس کے دور تک کوئی شاعر اس کے ہم دوش دائیں بائیں کھڑا نظر نہیں آتا ۔ اس کی پوری قامت رکھنے والا ۔

میں اسے پڑھتا ہوں تو اس کا بہت سا کلام مجھ پر وہی اثر مرتب کرتا ہے ۔ جو قدیم یونانی المیہ تماثیل پڑھ کر ہوتا ہے ۔ لاریب جدید اردو شاعری کے پہلے دور میں راشد یکتا ہے ۔ لاریب راشد اپنے فکر کی بلندی اور اپنے اسلوب اور لفظیات کی یکتائی اور اصوات کے طلسمات کے بل پر عالمی سطح کا شاعر ہے ۔ اپنے ہاں دیکھو تو وہ آفاقی رفعتوں تک پہنچنے والے آدھے میر تقی میر ۔ غالب اور اقبال کے بعد اردو زبان کا صاحب عظمت شاعر ہے ۔ میرا جی قامت میں راشد صاحب سے بال برابر کم ہے ۔ مگر ادب میں بال برابر فرق بھی نظر آتا رہتا ہے ۔

OOOOO

خصوصی مطالعہ



احمد علی

نام: سید احمد علی۔ قلمی نام۔ احمد علی۔ پیدائش۔ یکم جولائی ۱۹۱۰ء دلی۔
مرزا پور اور گوڑگانوں اسکولوں اور اس کے بعد ویسلے مشن اسکول اعظم گڑھ میں تعلیم پائی۔ ۱۹۲۳ء میں علی گڑھ منتقل ہوگئے اور ۱۹۲۵ء میں منٹو سرکل علی گڑھ سے میٹرک پاس کیا۔ ۱۹۲۷ء میں انٹر سائنس علی گڑھ مسلم یونیورسٹی اور ۱۹۳۰ء میں بی۔اے۔ (آنرز) لکھنؤ یونیورسٹی سے کیا۔ اسی یونیورسٹی سے ۱۹۳۱ء میں ایم۔اے (انگریزی) فرسٹ کلاس فرسٹ کے ساتھ پاس کیا اور وہائٹ میموریل گولڈ میڈل لے کر اسکالر شپ حاصل کی۔

مختصر حالات زندگی:

احمد علی کے والد سید شہاب الدین سرکاری ملازمت کے سلسلے میں مختلف شہروں میں رہے۔ وہ ایکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر تھے جو ۱۹۱۹ء میں وفات پاگئے۔ احمد علی کا لڑکپن تھا اور وہ پرائمری درجوں کے طالب العلم تھے۔ احمد علی ۱۹۳۱ تا ۱۹۴۱ء لکھنؤ میں انگریزی کے استاد رہے، اسی دوران تقریباً دو برس کے لیے الہ آباد یونیورسٹی اور آگرہ کالج میں بھی پڑھایا۔ ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۴ء بی بی سی لندن سے وابستہ رہے۔ ۱۹۴۴ تا ۱۹۴۷ پریذیڈنسی کالج کلکتہ میں صدر شعبہ انگریزی رہے۔ جنوری ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۸ء چین کی نیشنل سنٹرل یونیورسٹی میں وزٹنگ پروفیسر کے طور پر کام کیا۔ ۱۹۴۹ء میں بھارت سے پاکستان ہجرت کر آئے اور پاکستان فارن سروس سے منسلک ہوگئے۔ جنوری ۱۹۵۰ء میں انہیں ڈپٹی سیکرٹری وزارت خارجہ مقرر کیا گیا۔ اکتوبر ۱۹۵۰ء میں بیرسٹر رؤف علی کی بیٹی بلقیس جہاں بیگم سے شادی ہوئی۔ ۱۹۶۰ء تک چین اور مراکش میں قونصلر اور ناظم الامور کے طور پر خدمات انجام دیں۔ واپسی پر ۱۹۷۰ء تک بزنس اینڈ انڈسٹری کے مشیر تعلقات عامہ رہے۔ حکومت پاکستان نے انہیں ۱۹۷۷ تا ۱۹۷۹ء کراچی یونیورسٹی کا اعزازی پروفیسر مقرر کیا۔

پروفیسر احمد علی نے ترقی پسند مصنفین کی انجمن کی تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ۱۹۳۹ء میں "انڈین رائٹنگ" کے بہ اشتراک اقبال سنگھ، مدیر رہے۔ ۱۹۴۲ء میں بین الاقوامی شہرت یافتہ بھارتی ادیب راجا راؤ کے ساتھ مل کر "ٹومورو" مرتب کیا اور ۱۹۵۰ء میں "پاکستان پی ای این میسلنی" کے مدیر رہے۔ احمد علی نے بطور افسانہ نگار، ناول نگار، نقاد، مترجم، براڈ کاسٹر، مولف

اور سفارت کار کے شہرت پائی۔

اولین مطبوعہ افسانہ:

" پرانے زمانے کے لوگ " مطبوعہ: " نیاادب " اور مجلہ " و شوانی " ۱۹۳۰ (ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر انور احمد نے بالترتیب " نگار پاکستان " کراچی، سالنامہ ۱۹۸۱ اور " اردو افسانہ تحقیق و تنقید " میں احمد علی کا اولین افسانہ " مہاوٹوں کی رات " مطبوعہ " ہمایوں " سالنامہ جنوری ۱۹۳۲ قرار دیا ہے جو درست نہیں۔)

قلمی آثار (مطبوعہ کتب):

1 - " انگارے " انتھالوجی مرتبہ: احمد علی مطبوعہ لکھنؤ۔ طبع اول ۱۹۳۲

اس مجموعے میں سجاد ظہیر، رشید جہاں اور محمود الظفر کے افسانوں کے ساتھ احمد علی کے دو افسانے " مہاوٹوں کی رات " اور " بادل نہیں آتے " شامل ہیں۔

2 - شعلے (بارہ افسانے) نیا سنسار الہ آباد: طبع اول۔ ۱۹۳۶

ا- " تصویر کے دو رخ " 2 - " استاد شمو خاں " 3 - " اس کے بغیر " 4 - ہمارے ماسٹر " 5 - " چھپڑ کھٹ " 6 - " اس کے تحفے " 7 - نوروز کی رات " 8 - " غلامی " 9 - " آپ بیتی " 10 - " مزدور " 11 - " شادی " 12 - " آنکھیں "

کل بارہ افسانے شامل کتاب ہیں۔ یہ مجموعہ ۱۹۳۶ ہی میں مکتبہ اردو لاہور نے بھی شائع کیا تھا۔

3 - " ہماری گلی " (سات افسانے) انشاء پریس دہلی طبع اول: ۱۹۴۲

1 - " ہماری گلی " 2 - " میرا کمرہ " 3 - " شکستہ " 4 - " مسٹر شمس الحسن " 5 - " مارچ کی ایک رات " 6 - " شراب خانے میں " 7 - " نوروز کی شام "

4 - " قید خانہ " (چار افسانے) انشاء پریس دہلی طبع

طبع اول: جون ۱۹۴۴

1 ۔ " قید خانہ " 2 ۔ " پریم کہانی" 3 ۔ " قلعہ "

4 ۔ " گذرے دنوں کی یاد "

5 ۔ " موت سے پہلے " (ایک افسانہ) انشاء پریس دہلی

طبع اول: ۱۹۴۵

اس کتاب کا مقدمہ آرٹ، سیاست اور زندگی سے متعلق مفصل مقالہ ہے جسے بعد ازاں "نقوش" لاہور کے عصری ادب نمبر شمارہ ۱۲۹ ستمبر ۱۹۸۹ میں شامل کیا گیا ہے۔ "موت سے پہلے" میں چھ تصویریں بھی شامل ہیں۔

نوٹ: "انگارے" میں شامل دو افسانوں سمیت احمد علی کے چاروں افسانوی مجموعوں میں کل ۲۶ افسانے ہیں۔ یوں صرف دو افسانے "پرانے زمانے کے لوگ" مطبوعہ "نیا ادب" اور "وشوانی" اور "تنہائی کا خواب" مطبوعہ: سیپ کراچی شمارہ نمبر ۳ کتابوں میں شامل ہونے سے رہ گئے ہیں، جنہیں ملا کر احمد علی کے کل افسانے ۲۸ بنتے ہیں۔

6 - Mr Eliots Penn- World of Dreams لکھنؤ

یونیورسٹی پریس طبع اول ۱۹۴۱

7 ۔ " آرٹ کا ترقی پسند نظریہ " انجمن ترقی اردو پریس اورنگ آباد دکن، طبع اول ۱۹۳۶

8 - Teaching of poetry میکسویل پریس، لکھنؤ

طبع اول: ۱۹۴۰

9 - muslim china کراچی: طبع اول ۱۹۴۹

10 - The Flaming Earth کراچی طبع اول ۱۹۴۹

(انتخاب۔ انڈونیشیا کی شاعری کا ترجمہ)

11 - The Bulbul and The Rose کراچی طبع اول: ۱۹۶۲

12 - The Golden Tradition کولمبیا یونیورسٹی پریس، نیویارک طبع اول: ۱۹۷۳

(۱۸ اور ۱۹ ویں صدی کی اردو شاعری)

۱۹۷۰ طبع اول The Lamp of The Temple - 13
(غالب کی فارسی شاعری)

طبع اول: امریکہ The Quran - 14
پی۔اے۔سی۔سی۔کراچی۔ Problem of Style And - 15
طبع اول ۱۹۶۹
Teachnique in Ghalib

آکاش پریس کراچی طبع Failure of An Intellect - 16
اول ۱۹۶۸

کیپساک پریس لندن طبع Purple Gold Mountain - 17
اول ۱۹۶۰

آکسفورڈ یونیورسٹی پریس (بارہ نظمیں) First Voices - 18
کراچی طبع اول ۱۹۶۵

The Shadow And The Sub stance -19
کراچی یونیورسٹی پریس طبع اول ۱۹۷۷

برطانیہ طبع اول (ناولٹ) Twilight In Delhi - 20
۱۹۴۰

21 - دلی کی شام" یہ Twilight in Delhi کا ترجمہ ہے عکراش
پریس کراچی طبع اول، ۱۹۶۳
انگریزی سے یہ ترجمہ احمد علی کی بیگم بلقیس جہاں نے کیا ہے

مطبوعہ Selected Short Stories From - 22
؛ اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد طبع اول. س۔ن
(Pakistan) Urdu مرتبہ۔ احمد علی (دیباچہ پر جنوری ۹۳ درج ہے)

ofrats + siplomats - 23
(بہ حوالہ "یہ صورت گر کچھ خوابوں کے" ۸۵ مرتبہ طاہر مسعود)

محمد حسن عسکری

احمد علی کا ایک ناول

سنہ ۴۰ یا ۴۱ کا ذکر ہے کہ احمد علی کا انگریزی ناول "شام دہلی" شائع ہوا۔ یہ وہ زمانہ تھ
کہ نئے ادیبوں میں سے بیشتر ابھی بی اے یا ایم اے میں پڑھتے تھے، ترقی پسند تحریک ابھی ایک
پرانی نہیں ہوئی تھی، طبیعتوں میں جوش تھا، تخلیقی کوششوں کو محبت اور احترام کی نظر سے دیکھ
جاتا تھا، اور ادب میں ابھی "حد شرعی" نافذ نہیں ہوئی تھی۔ احمد علی ابھی تک "چھلنی" میں نہیں
آئے تھے، بلکہ ان کا شمار نئے ادب کے اماموں میں ہوتا تھا۔ ان کی کتاب شائع ہو اور ادبی حلقوں
میں ہنگامہ نہ ہو، یہ کیسے ممکن تھا؟ دگنی دگنی قیمت پر لوگ کتاب لائے، اور پھر بھی یہ حال کہ
ایک پڑھ رہا ہے تو چار انتظار کر رہے ہیں۔ اس کے بعد بحث کا دور چلا۔ چونکہ ای ایم فورسٹر اور
ایڈون میور جیسے نقادوں کی تعریف کتاب میں شامل تھی لہٰذا بحث میں اور بھی گرمی آگئی۔ چونکہ
لکھنو ایک نیم سیاسی اور نیم ادبی انجمن کا صدر مقام تھا، اس لئے سنا ہے کہ وہاں تو فوراً یہ فیصلہ
ہو گیا کہ ایک انحطاط پذیر طبقے کے متعلق مصنف کا رویہ ہمدردانہ ہے لہٰذا ناول اچھا نہیں ہے
مگر الہ آباد میں "عرت کفر" پھر بھی ذرا باقی تھی، اور ادب کے بارے میں کلیتہً سیاسی نوعیت کے
فیصلے کرتے ہوئے لوگ تھوڑا بہت شرماتے تھے، اس لئے ہمارے یہاں اصل کتاب کے بارے
میں تو صاحب رائے حضرات نے رشک آمیز اور جھینپی جھینپی سی خاموشی اختیار کئے رکھی۔ البتہ
فروعی چیزوں پر اعتراضات ہوئے۔ مثلاً بعض لوگوں نے کہا کہ صاحب، احمد علی بھی قسم کھائے بیٹھے
تھے کہ جتنے بھی انگریزی لفظ یاد ہیں سبھی لکھ دیں گے۔ بعضوں نے کہا کہ انہوں نے تو بالکل
دسویں کے لڑکوں کی سی انگریزی لکھی ہے۔ کسی کو تفصیلات غیر ضروری معلوم ہوئیں۔ ایک
صاحب یہ معلوم کر کے لائے کہ اس میں ناول احمد علی نے نہیں لکھا، بلکہ فلاں صاحب نے لکھا
ہے اور آخر مثنوی گلزار نسیم والی بات پیدا ہو گئی یعنی جو زیادہ باخبر اور دور کی کوڑی لانے والے
تھے انہوں نے اعلان کر دیا کہ ناول اصل میں فورسٹر کی تصنیف ہے۔

ذاتی طور پر مجھے یہ ناول پڑھ کر بڑی تسکین ہوئی کہ ادھر کچھ دن سے احمد علی نے بھی
"دیار شفق" جیسی نیم سیاسی اور جذباتی چیزیں لکھنی شروع کر دی تھیں۔ وہ محض ایک وقت

کیفیت تھی اور "ہماری گلی" "استاد شمو خاں" جیسے افسانوں میں انہوں نے جس معنی خیز حقیقت نگاری کی بنیاد ڈالی تھی اسے ابھی ترک نہیں کیا۔ اس وقت جس چیز نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا تھا، وہ ایک تو میر نہال کا کردار تھا، دوسرے کھجور کے پیڑ کی علامتی معنویت، اور تیسرے ایک بڑی بنیادی افسردگی کا احساس جو کہانی کے ساتھ ساتھ گہرا ہوتا جاتا تھا۔ انسانوں پر وقت کا بیدرد اور ظالمانہ عمل، زندگی کی بہار کا بتدریج خزاں میں تبدیل ہو جانا، اس عمل کے سامنے انسانوں کی بے بسی، زندگی کے بے بنیاد ہونے کی چبھن، بلکہ خود زندگی کی معنویت کے بارے میں قدرے شک آمیز رویہ ---- کتاب کے مجموعی تاثر میں یہ سب کیفیتیں شامل تھیں، چنانچہ مجھے یہ ناول اس وقت بہت پسند آیا۔

آٹھ سال بعد جب یہ کتاب پھر میرے ہاتھ پڑی اور میں نے محض دلی کی یاد تازہ کرنے کے لئے اسے دوبارہ پڑھنا شروع کیا تو مجھے یہ اندیشہ ہو رہا تھا کہ اس مرتبہ کہیں مجھے مایوسی نہ ہو، کیوں کہ آٹھ سال میں تو انسان بہت کچھ بدل جاتا ہے، اس کی ذہنی اور جذباتی ضرورتیں وہ نہیں رہتیں جو پہلے تھیں، اس دوران میں نئے ادبی تجربوں سے دوچار ہونے کے بعد پختگی آئی ہو یا نہ آئی ہو مگر ممکن ہے کہ ہمارے ادبی احساس و ادراک کا رخ ہی بدل گیا ہو۔ آٹھ سال کے عرصے میں آدمی کی بعض صلاحیتیں بڑھ جاتی ہیں تو بعض گھٹ بھی جاتی ہیں۔ چنانچہ جب میں نے احمد علی کا ناول دوبارہ پڑھنا شروع کیا تو ایک طرح سے میں اسے پہلی مرتبہ پڑھ رہا تھا، مجھے یہ ضد نہیں تھی کہ اس مرتبہ بھی اپنی پہلی رائے پر ہی قائم رہوں، بلکہ میں نئے تاثر کے لئے پوری طرح تیار تھا۔ مگر فی الجملہ مجھے مایوسی نہیں ہوئی، میرا پہلا تاثر بدستور قائم رہا، بلکہ اس دفعہ مجھے کتاب کے اور پہلوؤں پر بھی غور کرنے کا موقع ملا، اور میں نے اس ناول کے مقصد، انداز نظر اور طریقۂ کار کو بھی وضاحت سے سمجھا۔

خلوص کے ساتھ پڑھنے والوں کو بھی جو چیز اس ناول میں گراں گزرتی ہے وہ تفصیلات ہیں۔ کتاب میں رسموں، تہواروں اور روزمرہ کی زندگی کا بیان ایسی تفصیلوں کے ساتھ ہوا ہے جو واقعی ہمارے لئے بے مصرف ہیں، ہم ان سے اتنی اچھی طرح واقف ہیں کہ ان کے بیان سے ہمیں کوفت ہوتی ہے مگر یہ اعتراض صرف ایک لحاظ سے درست ہے یعنی اگر آپ اس کتاب کو ایک عام ناول کی حیثیت سے پڑھیں تو، لیکن اگر آپ یہ بات نظر میں رکھیں کہ یہ ناول کن لوگوں کے لئے اور کس مقصد سے لکھا گیا ہے تو پھر چاہے آپ کو ان تفصیلات سے بدستور کوفت ہوتی رہے، مگر یہ تفصیلات بجائے خود بے مصرف نہیں رہتیں۔ تفصیلات تو ثانوی چیز ہیں، اصل چیز تو فن کار کا مقصد ہے۔ اگر تفصیلات مقصد کے تابع ہیں تو پھر ہم اعتراض نہیں کر سکتے۔ ویسے

اعتراض کرنا آپ کا، میرا، سب کا جمہوری حق ہے، جسے کوئی نہیں چھین سکتا۔

• اس ناول کے اصل میں دو مقصد ہیں جن میں سے ایک تو ادبی تخلیقی اور فنی ہے، دوسرا قطعی غیر ادبی ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ کتاب میں کوئی اندرونی تضاد پیدا ہو گیا ہے۔ اگر فنی مقصد پر لکھنے والے کی گرفت مضبوط ہے تو غیر فنی مقصد سے کوئی نقصان نہیں پہنچتا، بلکہ یہ غیر فنی مقصد تخلیق کا بہانہ بن جاتا ہے۔

تو احمد علی کے ناول کا پہلا اور غیر ادبی مقصد تو ہے انگریزوں کے لئے رہنمائے دہلی لکھنا رہنمائے دہلی میں اس وجہ سے کہہ رہا ہوں کہ میں کتاب کے اس پہلو کو جان بوجھ کر مضحکہ خیز بنانا چاہتا ہوں۔ یہ فقرہ استعمال کر کے میں دیکھنا چاہتا ہوں کہ مضحکہ خیز بننے کے بعد بھی کتاب باقی بچتی ہے یا مضحکہ خیز بنتے ہی ختم ہو جاتی ہے، مگر جب میں اپنے احساسات کا جائزہ لیتا ہوں تو پتہ چلتا ہے کہ کتاب کا مذاق اڑا لینے کے بعد بھی میرے اصلی تاثر میں کوئی کمی نہیں آئی، چنانچہ میں بے خوف ہو کر دہرا سکتا ہوں کہ مصنف نے یہ کتاب انگریزوں کے لئے لکھی ہے جو دہلی کی زندگی سے واقف نہیں ہیں۔ مصنف انہیں اس زندگی سے روشناس کرانا چاہتا ہے، لہذا تفصیلات کا ایک مصرف تو یہ نکل آیا۔ اس مقصد کو نظر میں رکھ کے غور کیجئے تو یہ ساری تفصیلات بے معنی نہیں رہتیں، بلکہ ناگزیر بن جاتی ہیں۔ ویسے ان تفصیلات کا ایک فنی مصرف بھی ہے جو میں آگے چل کر بتاؤں گا۔

اس غیر ادبی مقصد نے مصنف پر ایک اور پابندی عائد کر دی، وہ یہ کہ دہلی کی زندگی کا بیان انگریزی زبان میں ہو، مگر انگریزی زبان دہلی کی زندگی کے اظہار کے لئے ایجاد نہیں ہوئی تھی۔ اب مصنف کے سامنے مسئلہ یہ تھا کہ ایسا اسلوب ایجاد کیا جائے جو انگریزی ہوتے ہوئے بھی انگریزی نہ ہو، اور جس کے ذریعے دہلی کی زندگی کے آہنگ کو ایک اجنبی زبان میں منتقل کیا جا سکے۔ خواہ انگریزی کو تھوڑا بہت توڑنا مروڑنا ہی کیوں نہ پڑے۔ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں احمد علی اس کوشش میں بہت کامیاب رہے ہیں اور انہوں نے ایک غیر زبان کو اپنی فنی مرضی کا پابند بنا لیا ہے۔ یہ کامیابی ایسی معمولی چیز نہیں ہے۔ غالباً ایڈون میور نے کہا ہے کہ اس کتاب سے چنبیلی کے پھولوں کی خوشبو آتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ احمد علی نے واقعی پری کو شیشے میں اتار لیا ہے۔

اب اس دوسرے یعنی ادبی مقصد کی طرف آئیے۔ احمد علی نے محض چند افراد کا قصہ نہیں لکھا، بلکہ ایک طبقے، ایک شہر، ایک خاص تہذیب کے ایک مخصوص دور کی کہانی بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا موضوع چند کرداروں یا ان کی سوانح عمریاں نہیں ہیں۔ بلکہ پورا ایک

شہر ۔ یہ اصل میں ایک اجتماعی ناول ہے جس کا ہیرو دلی شہر ہے ۔ یہاں یہ اعتراض بجا طور پر ہو سکتا ہے کہ آخر مسلمانوں ہی کو دلی کیوں سمجھا گیا اور مسلمانوں میں بھی ایک خاص طبقے کو ؟ تو یہ تو انسان کی نفسیاتی کمزوری ہے ۔ انسان حقیقت کو صرف اپنی آنکھوں سے دیکھنے پر مجبور ہے ۔ یوں تو دلی میں جتنے آدمی بستے تھے اتنی ہی دلیاں بھی ہوں گی، مگر احمد علی صرف ایک ہی دلی پیش کر سکتے تھے ۔۔۔۔۔ اپنی دلی، جسے انہوں نے صرف دیکھا ہی نہیں تھا بلکہ اپنی رگ و پے میں محسوس کیا تھا ۔ البتہ یہ بھی حقیقت ہے کہ جس چیز کو احمد علی نے دلی سمجھا ہے وہی کروڑوں مسلمانوں کے لئے بھی دلی ہے چاہے طبقاتی معاشرہ ہو چاہے غیر طبقاتی، ہر معاشرے میں کوئی نہ کوئی گروہ، چھوٹا یا بڑا ایسا ضرور ہو گا، جس کی حیثیت مرکزی ہو اور جو تہذیبی اقدار کا منبع ہو ، دلی سے بھی تہذیبی اقدار کا ایک خاص نظام مراد ہے ، اور اس نظام سے پیدا ہونے والی فضا اور مزاج ۔ احمد علی کے ناول کا موضوع یہی تہذیبی نظام ہے ۔۔۔ اس نظام کا وہ دور جب اس کا مرکز ثقل مدت ہوئے غائب ہو چکا تھا اور اجزا بکھرنے لگے تھے ۔ اس شکست و ریخت کا مطالعہ بڑی ایمانداری اور جرأت سے کرنے کے باوجود ، احمد علی اس بات کو نہیں چھپاتے کہ انہیں ان مٹتی ہوئی اقدار سے محبت ہے اور ان کے مٹنے کا رنج ہے ، مگر رنج کا اظہار وہ اس انداز سے نہیں کرتے کہ فن کارانہ توازن اور وقار ہاتھ سے نکل جائے ۔

میں نے اس کتاب کو اجتماعی ناول بتایا ہے ۔ آج کل جس قسم کے اجتماعی ناول رائج ہیں ان میں ایک آسانی یہ ہوتی ہے کہ اجتماعی زندگی کو پورے کے پورے ہجوم کے افعال و اعمال کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے ۔ اور پس منظر میں عموماً کوئی انقلابی تحریک یا جنگ ہوتی ہے مگر کسی معاشری وحدت کو روزمرہ والی زندگی کے آئینے میں پیش کرنا، جہاں ایسے بڑے بڑے ہیجان انگیز واقعات ہوتے ہی نہیں، اور پھر اس طرح پیش کرنا کہ فنی حیثیت سے بھی ناول کامیاب ہو بڑا مشکل کام ہے مگر احمد علی نے کر دکھایا ہے ۔

ایک شہر کی زندگی پیش کرنے کے لئے احمد علی نے ایک خاندان لے لیا ہے اور یہ دکھایا ہے کہ اس خاندان کے افراد کو عام زندگی میں کن باتوں سے سابقہ پڑتا ہے ۔ یہ باتیں بالکل سیدھی سادی ہیں ۔ کھانا، پینا، سونا، تہوار، میلے ٹھیلے، شادی بیاہ، پیدائش، موت، چھوٹا موٹا عشق، لڑائی بھڑائی وغیرہ، چنانچہ اس ناول کا وہی پلاٹ ہے جو عورتوں کے لکھے ہوئے ناولوں کا عموماً ہوتا ہے اور واقعات بھی تقریباً ویسے ہی ہیں ۔ بس فرق ہے تو یہ کہ ان واقعات کی ترتیب اور طرح کی ہے اور ان میں معنویت بھی بڑی بنیادی اور آفاقی پیدا کی گئی ہے ۔ چونکہ ناول کا مقصد اجتماعی زندگی کا بیان ہے ، اس لئے تفصیلات کی حیثیت بھی معلوماتی نہیں رہتی ۔ انہیں تفصیلات میں تو اس

اجتماعی وحدت کی اقدار اور اس کا مزاج جھلکتا ہے ۔ انہیں چھوٹی چھوٹی باتوں کے ذریعے تو ہم اجتماعی زندگی اور زیر غور معاشرت کی روح سے واقفیت حاصل کر سکتے ہیں ۔ یہ تفصیلات اس کتاب کے فنی مقصد کے لئے بھی اتنی ہی ضروری ہیں جتنی پہلے والے غیر فنی مقصد کے لئے ۔

واقعات کے لئے علاوہ اجتماعی زندگی کے اظہار کا دوسرا ذریعہ افراد ہیں ۔ اجتماعی ناول میں افراد کو وہ اہمیت نہیں دی جا سکتی جو عام ناولوں میں دی جاتی ہے ۔ ان کا عمل دخل تو صرف اتنی ہی دیر ہوتا ہے جتنی دیر ان کی ضرورت پڑے ۔ مگر ایسے ناولوں کے مصنف اکثر کرداروں کی انفرادی حیثیت بالکل ہی ختم کر دیتے ہیں اور انہیں مختلف رجحانات کی نشانیاں بنا دیتے ہیں ۔ احمد علی نے اس کے بر خلاف اپنے ہر کردار کو اپنے اپنے مقام پر پوری طرح زندہ رہنے کی اجازت دے دی ہے ، بلکہ اپنی جگہ تو ہر کردار اتنا ابھر آتا ہے کہ ہم وقتی طور پر اسی میں جذب ہو جاتے ہیں اور اس پورے نامیاتی جسم کی طرف سے غافل ہونے لگتے ہیں جس کا وہ صرف ایک عضو ہے ۔

دو کرداروں کو احمد علی نے نشو و نما پانے کا موقع دیا ہے ، کچھ تو اصغر کو ، اور اس سے کہیں زیادہ میر نہال کو ۔ اصغر زندگی میں تین دفعہ محبت کرتا ہے اور محبت کی موٹی موٹی تین یہی قسمیں ہیں جن سے ایک عام آدمی کو سابقہ پڑتا ہے ۔ پہلے تو وہ عشق بازی کے سلسلے میں طوائف سے رسم و راہ پیدا کرتا ہے ، طوائف اس پر جان چھڑکتی ہے ، مگر اصغر کا دل بھر جاتا ہے اور وہ اسے چھوڑ دیتا ہے پھر اسے بلقیس سے عشق ہوتا ہے اور تھوڑی سی کھینچا تانی کے بعد شادی بھی ہو جاتی ہے ۔ یہ گویا کامیاب محبت ہے مگر پھر گھر کی مرغی دال برابر والی بات پیش آتی ہے ، اور وہ اس سے بے رخی برتنے لگتا ہے ۔ جب وہ بیمار پڑ جاتی ہے تو اس کی محبت عود کر آتی ہے ، مگر اسے محبت نہیں رحم سمجھنا چاہیئے ۔ بلقیس کی موت کے تھوڑے ہی دن بعد اس کی چھوٹی بہن سے اصغر کی اٹ سٹ لڑ جاتی ہے ، مگر شادی نہیں ہو سکتی اور یہ محبت ناکامیاب رہتی ہے ، گویا اس کردار میں احمد علی نے ایک عام آدمی کے جذباتی اتار چڑھاو کا نقشہ پیش کیا ہے ۔ اصغر کی ایک اور حیثیت بھی ہے دلی کی تہذیب نے جو متوازن اور اندرونی طور سے ہم آہنگ مرکب پیش کیا تھا اس کا نمونہ میر نہال ہیں ، مگر اب وہ توازن بگڑ چکا ہے ۔ حالات نے دلی میں ایک نیا انسان پیدا کیا ہے جس کی زندگی میں نہ گہرائی ہے نہ وسعت ، نہ توازن ہے نہ ہمواری ، جو تہذیبی اعتبار سے دوغلا ، بلکہ بے میل ہے اور قدرے بتذل ۔ جس کے لطیف ترین جذبات بھی حسن اور وقار سے خالی ہیں ، کیوں کہ یہ سب چیزیں ایک ہم آہنگ تہذیبی روایت سے حاصل ہوتی ہیں ۔ اس نئے انسان کا نمونہ اصغر ہے ۔ مگر توازن مکمل ہو کر جمود اور موت بن جاتا ہے ۔ میر نہال کی کہانی اسی ناول کے ساتھ ساتھ ختم ہو گئی ۔ ابتذال اور عدم توازن بہر حال زندگی سے سمجھوتے کا نام ہے لہذا اصغر کی کہانی اس

ناول کے ساتھ ختم نہیں ہوتی ۔ ناول کے آخر میں وہ شکستہ تو ضرور نظر آتا ہے مگر یہ اس کی آخری شکست نہیں ہے ۔ ابھی اس میں کہیں اور آنکھ لڑانے کی صلاحیت باقی ہے ۔ اس کی ناکامی سے اس کی کمر تو نہیں ٹوٹی، البتہ میر نہال کی حسرتوں میں ضرور اضافہ ہو گیا ہے ۔

اس کتاب کا سب سے عجیب و غریب کردار میر نہال ہے ۔ اس کردار میں ایسی عجیب و غریب بات ہے، جو آپ کو شاید کسی اور کتاب میں نہیں ملے گی ۔ ناولوں کے کردار عموماً ہمارے سامنے تشکیل پاتے ہیں یا ہماری نظروں کے سامنے اپنے آپ کو ظاہر کرتے ہیں ۔ میر نہال کا کردار کتاب شروع ہونے سے پہلے ہی تشکیل پا چکا تھا ۔ اب ان کے اندر کسی بنیادی تبدیلی کی گنجائش باقی نہیں رہی ۔ ان کے کردار کی حیثیت قطعاً انفعالی ہے ۔ یوں تو پہلے بھی ان کی دو ہی دلچسپیاں تھیں، کبوتر اور اپنی محبوبہ ببن جان ۔ ببن جان مر گئی تو انہوں نے کبوتر اڑانے بھی چھوڑ دئے اور ملازمت سے بھی استعفا دے دیا ۔ اب انہوں نے اپنے جیسے دو چار بڈھے ٹھڈے جمع کر لئے اور کیمیا اور تصوف کی پناہ لے لی، مطلب یہ تھا کہ زمانے کی تبدیلیاں نظر نہ آئیں، اور دنیا سے بے تعلق ہو جائیں ۔ چنانچہ ان کی حیثیت تماشائی کی سی ہو کر رہ گئی ہے ۔ اصغر کی شادی ان کی مرضی کے خلاف ہوئی ۔ مہرو کی شادی میں بھی ان کی بات نہ چلی ۔ سیاسی دنیا ہو یا خاندانی معاملات، ان کی خواہشات ہر جگہ بے معنیٰ تھیں ۔ پہلے تو انہیں زمانے کی گردش پر رونا بھی آتا تھا، آخر آخر میں تو اس کا بھی دم نہیں رہا تھا ۔ اصغر انگریزی کپڑے پہن کے سامنے آتا، مگر انہیں ٹوکنے کا بھی خیال نہ آتا ۔ جسم تو مفلوج ہوا ہی تھا، دل و دماغ بھی سن ہو کے رہ گیا تھا ۔ زندگی کی ہار ہوا ہو چکی تھی ۔ اب تو چل چلاؤ لگ رہا تھا ۔ ببن جان مری، جوان بہو مری، بیٹا مرا ۔ اپنے منہ چڑھے نوکر غفور کے لئے پندرہ برس کی دلہن بیاہ کے لائے تھے ۔ وہ چلتی بنی، بیٹی کی شادی کیا ہوئی تھی زندہ در گور ہوئی تھی ۔ ہر طرف موت ہی موت تھی، یا محرومی، ناکامی، حسرت، نامرادی، میر نہال بستر پر پڑے ٹک ٹک دیکھا کرتے، اور دم نہ مار سکتے ۔ پڑتی دوسروں پر تھی اور ان سے زیادہ بھگتتے تھے میر نہال ۔ اصغر جیسے لوگ تو ممکن ہے اپنا غم بھول جاتے ہوں، مگر ان کے لئے بھول جانے کا سوال ہی نہ تھا ۔ ان کی اور سب جسمانی اور دماغی طاقتیں تو سلب ہو چکی تھیں، بس ایک حافظہ ابھی زندہ تھا ۔ وہ مجسم یاد بن کر رہ گئے تھے ۔ اس لئے سب کے رنج و الم ان کے احساس پر لدتے چلے جاتے تھے ۔ ان کے شعور میں پہنچ کر سارے المناک واقعات گھل مل جاتے تھے اور سب کا زہر ان کے رگ و پے میں بیٹھ چکا تھا ۔ ان کی آخری ذمہ داری اور آخری فرض یہی رہ گیا تھا کہ وہ سب کی طرف سے روئیں، ساری کتاب میں تو ان کی حیثیت صرف انفعالی تھی مگر آخر میں ان کے شعور کا عمل اتنا زبردست ہو جاتا ہے کہ وہ سب کرداروں کے المیوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتا ہے، زمانے

کی تمام تبدیلیوں کے اثرات اپنے اندر محسوس کرتا ہے، کتاب کے چھوٹے سے چھوٹے فرد کا غم میر نہال کا غم بن جاتا ہے اور انہیں کا شعور ایک دوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح ہم میر نہال کے شعور کو دلی شہر کا شعور بھی کہہ سکتے ہیں، جو اپنے تمام فرزندوں کے دکھ سہہ رہا ہے اور ساتھ ہی خود بھی ہوا میں تحلیل ہو ا جارہا ہے، مگر مر بھی رہا ہے تو ایک وقار کے ساتھ۔ کتاب کے آخر میں اتنی شدت آجاتی ہے کہ میر نہال تو کیا، خود زندگی اپنی بے مائگی، لاچاری اور بے بنیادی پر افسوس کرتی، اپنی حقیقت کے بارے میں بڑے شک آمیز سوالات کرتی معلوم ہوتی ہے۔

اس کردار کی تخلیق احمد علی کا کارنامہ ہے مگر اس کردار کو کتاب سے الگ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ساری کتاب اس کے اندر سما گئی ہے۔ میر نہال کی بیماری کا بیان بھی اپنی جگہ شاہکار کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو ناول کا تو ذکر ہی کیا۔ مغربی ناولوں میں بھی اس کے مقابلے کی چیز روز نہیں مل سکتی۔ خصوصاً دو جگہ تو فلوبیر کا سا انداز پیدا ہو گیا ہے، بس فرق یہ ہے کہ احمد علی کو اپنے کرداروں سے انتہائی ہمدردی ہے۔ فلوبیر کا رویہ ایسے مقامات پر مخاصمانہ ہوتا ہے۔ اس لئے احمد علی کے یہاں طنزیہ عناصر بھی رحم کا جذبہ پیدا کرتے ہیں۔ ایک جگہ تو وہ ہے جہاں میر نہال کے علاج کے لئے لوگ بڑی مشکل سے حواصل پکڑ کے لاتے ہیں، اور اس کے ذبح ہونے کا تماشا دیکھنے کے لئے بچے تو بچے بڈھی خادمہ دل چین تک نکل آتی ہے۔ دوسری جگہ وہ ہے کہ جب میر نہال کا ایک ہاتھ حرکت کرنے لگا ہے اور وہ دل بہلانے کے لئے لیٹے لیٹے چوہے دان سے چوہے پکڑا کرتے ہیں۔ ایک دن ایک نیولا اور اس کی مادہ کھلاڑیاں کر رہے ہیں۔ اتفاق سے مادہ چوہے دان میں آجاتی ہے، مگر میر نہال کو بجن جان یاد آجاتی ہے اور کھٹکا نہیں کھینچتے بلکہ اس دن سے چوہے دان ہی اٹھوا دیتے ہیں۔

بیماری یا موت وغیرہ ایسے مقامات ہیں جہاں لکھنے والے کا امتحان ہوتا ہے۔ ایسے وقت یا تو آدمی جذباتی ہو جاتا ہے یا پھسپھسا، مگر احمد علی دونوں باتوں سے بچ نکلے ہیں۔ کتاب میں ایک تو بلقیس کی موت کا ذکر تفصیل کے ساتھ ہوا ہے، دوسرے حبیب الدین کی موت کا، یہ دونوں چیزیں احمد علی نے بڑی احتیاط اور بڑی پرکاری کے ساتھ لکھی ہیں۔ پہلی جنگ کے بعد جو وبا آئی تھی اس کے ذکر میں بھی احمد علی نے بڑی چابک دستی دکھائی۔ انھوں نے جس انداز سے گورکنوں، غسالوں، کفن چوروں کی لوٹ کھسوٹ کا مال بیان کیا ہے اس کا جواب بھی ذرا مشکل ہی سے ملے گا۔ عالمگیر موت اور عالمگیر بے ایمانی کی جو مہلک فضا احمد علی نے قائم کی ہے وہ واقعی انہیں کا حصہ ہے۔ میں تعریف کے ایسے روایتی الفاظ یوں استعمال کر رہا ہوں کہ دو چار ٹوٹے پھوٹے افسانے میں نے بھی لکھے ہیں۔ اپنے فن کے داؤ پیچ ماہرانہ انداز سے استعمال ہوتے دیکھ کر

آدمی کے منہ سے سبحان اللہ کے علاوہ اور کچھ نہیں نکلتا، غیر رسمی الفاظ ڈھونڈنے کا خیال بعد میں آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ احمد علی کا ناول دوبارہ پڑھ کر میں نے افسانہ کے کی حیثیت سے بھی اس سے کچھ حاصل کیا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے ناول کے پہلے باب کو بڑی نمایاں حیثیت حاصل ہے اس باب میں احمد علی نے دو باتیں بڑی خوبی سے کی ہیں۔ ایک طرف تو دہلی کے ایک عام مسلمان گھرانے کی فضا بڑی فن کارانہ چابکدستی سے پیش کر دی ہے۔ دوسری طرف اپنی کہانی بھی شروع کر دی یہ باب پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ احمد علی کو تفصیلات کے انتخاب اور استعمال کا کیسا سلیقہ ہے اور وہ کم سے کم تفصیلات کو کتنا معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ احمد علی کے انداز میں ایسی روانی اور سادگی ہے کہ عام پڑھنے والے کو محسوس نہیں ہوتا کہ چند صفحوں میں کسی تہذیب کے متعلق اتنا کچھ کہہ دینا کتنا مشکل کام ہے۔ میرا مطلب یہ تو نہیں ہے کہ احمد علی کو یورپ کے بڑے بڑے ناول نگاروں سے جا بھڑاؤں، مگر یورپ کے ہر اچھے ناول میں بھی ایسے کامیاب بیانیہ ٹکڑے نہیں ملیں گے، پورے خاندان کی زندگی کو دس پندرہ صفحوں میں منتقل کر دینے کے سلسلے میں دو چیزیں بہت مشہور ہیں۔ ایک تو بالزاک کے ناول، بڈھا گوریو، میں ایک عورت کے گھر کا نقشہ جس کے یہاں لوگ کرائے پر رہتے ہیں یا کھانا کھانے آتے ہیں۔ دوسرے زولا کے ناول "جرمنیل" میں ایک مزدور کے خاندان کا بیان میں پھر عرض کئے دیتا ہوں کہ میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ احمد علی کو بالزاک کے برابر جا بٹھاؤں۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ بالزاک اور زولا نے جن چیزوں کے متعلق لکھا ہے وہ بذات خود غیر معمولی اور دلچسپ تھیں۔ اس کے برخلاف احمد علی نے جس خاندان کا نقشہ کھینچا ہے وہ بالکل معمولی اور ظاہر میں بے رنگ ہے۔ اس اعتبار سے احمد علی کا کام مشکل تھا۔ مگر انھوں نے اس بے رنگی میں بھی رنگ پیدا کر دکھایا ہے۔

اس ناول کے انسانوں کو تو ہم دیکھ چکے، مگر ایک اور عنصر ہے جسے مصنف نے انسانوں کے برابر ہی اہمیت دی ہے وہ ہے فطرت ـــــــ دلی کے دن رات، صبح و شام، گرمی، برسات آسمان کے بدلتے ہوئے رنگ، ہوا، لو، آندھی، دھوپ ان سب چیزوں کو احمد علی نے ایک علیحدہ زندگی بخش دی ہے۔ ناول میں یہ چیزیں بذات خود ایک الگ وجود رکھتی ہیں۔ پھر جگہ جگہ شہر کی گلیوں، نالیوں، کتے، بلیوں اور آسمان پر اڑتے ہوئے کبوتروں، چیلوں اور پتنگوں کا ذکر آتا ہے ان موسمی تبدیلیوں، فضائی کیفیتوں اور ان سب چیزوں کی مدد سے احمد علی نے دلی کو ایک مستقل اور زندہ شخصیت دے دی ہے اور موسموں کی بہ نسبت احمد علی کو گرمی کا احساس زیادہ ہے اور اس میں بھی ایسے دنوں کا جب لو زور کی چل رہی ہو اور آسمان گرد سے اٹا ہو، اور زندگی

کے آثار کم ہوگئے ہوں ۔ اتفاق سے یہ چیز یہاں ان کے بہت کام آتی ہے وہ دلی کی تہذیب کا انتشار اور خاتمہ دکھانا چاہتے تھے ۔ لہذا یہ فضائی کیفیتیں ایک علامتی کیفیت اختیار کر گئی ہیں ، بلکہ پورے ناول کی فضا ہی یہ ہے اور ساری کہانی اسی فضا کے اندر وقوع پذیر ہوتی ہے جہاں تک فطرت کے احساس کا تعلق ہے ، احمد علی کے اعصاب اس معاملے میں زیادہ لطیف نہیں ہیں ۔ ان کا ردعمل بالکل ایک عام آدمی کا سا ہے ۔ مگر اردو کے مصنفوں میں تو اتنا احساس بھی نایاب ہے ۔ یہ ناول تو ضرور انگریزی میں ہے مگر احمد علی آخر اردو کے مصنف ہیں ، اس لیے اردو کے لکھنے والوں سے ان کا موازنہ بے جا نہ ہوگا ۔ اردو میں تو مجھے کوئی ناول یا افسانہ ایسا یاد نہیں آتا جس میں فطرت اس طرح زندہ ہو گئی ہو یا ناول کو معنی خیز بنانے میں فطرت کو اتنا دخل ہو ۔ فطرت کے متعلق احمد علی کے احساسات میں مغربی مصنفوں کی سی نزاکت اور باریکی نہ سہی ، مگر شیرینی ضرور ہے اور اس قسم کے اجتماعی ناول میں احساس کی لطافت ایسی ضروری بھی نہیں ۔ بلکہ بہت ممکن تھا کہ لطافت عمومیت میں مخل ہوتی ۔ فی الحال احمد علی کا احساس اور ان کے کرداروں کا احساس بالکل ایک ہے اور اس سے یہ اثر پیدا ہوتا ہے کہ انتشار کے باوجود دلی والوں کے احساسات کند نہیں ہوئے ہیں ۔ اب بھی ان کی زندگی چنبیلی کی خوشبو میں بسی ہوئی ہے اور جب ہم کتاب ختم کرتے ہیں تو ہمیں بھی فورسٹر کی طرح یہ احساس ہوتا ہے کہ دنیا سے حسن رخصت ہو گیا ہے ۔

پھر ایک اور چیز جس نے کتاب میں ایک وحدت اور شدت پیدا کر دی ہے ، وقت کے گزرنے کا احساس ہے اس چیز کا احساس احمد علی کے اندر اتنا شدید ہے کہ احمد علی کا تخیل ہی اس سے حرکت میں آتا ہے اور وہ اپنی فن کارانہ قوت یہیں سے اخذ کرتے ہیں ۔ وقت کی کارگزاریوں کے متعلق احمد علی دو چار جذباتی فقرے ضرور لکھ گئے ہیں ، مگر ان کا یہ احساس کتنا غیر جذباتی اور ٹھوس ہے اس کا اندازہ میر نہال کے کردار ہی سے ہو سکتا ہے ۔ اس باب میں بھی اردو کے مصنفوں میں کوئی ان کا ثانی نظر نہیں آتا ۔ احمد علی کے یہاں اس احساس کے ٹھوس اور کائنات گیر ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ان کے اندر یہ احساس محض ذاتی زندگی کے تجربات سے پیدا نہیں ہوا ، بلکہ ایک پوری تہذیب سے عقیدت اور محبت کی بنا پر ۔ اسی لیے ان کے یہاں وقت کا احساس محض تاسف یا رنج و غم پر ختم نہیں ہو جاتا ، بلکہ اپنے اندر المیہ عناصر رکھتا ہے ۔

چونکہ وقت کا عمل صرف دلی تک ہی محدود نہیں ، بلکہ پوری انسانیت پر حاوی ہے ۔ اس لیے یہ ناول محض دلی کی داستان ہو کے نہیں رہ جاتا ، بلکہ ساتھ ساتھ انسانی زندگی کی کہانی بھی ہے ۔ جب ہم یہ ناول ختم کرتے ہیں تو ہمارے المیہ احساسات کا مرکز صرف دلی نہیں ہوتا ، بلکہ براہ راست پوری انسانی زندگی ، اس کتاب کا مجموعی تاثر ہمیں زندگی اور کائنات کے متعلق بڑے

میڑھے اور بنیادی سوال کرنے پر اکساتا ہے ۔ حسن کیوں فنا ہوتا ہے ؟ زندگی بے تابانہ موت کی طرف کیوں دوڑتی ہے ؟ اگر فنا لازمی ہے تو زندگی کیوں وجود میں آئی ؟ ان سوالوں کا جواب معلوم کرنا کتنا مشکل ہے وہ اسی سے ظاہر ہے کہ کتاب کے آخر میں فطرت اپنی تمام وحشت اور ہیبت کے ساتھ انسان پر چھاجاتی ہے اور انسان اس کے اندر کھو جاتا ہے ۔

یہ ہے اس کتاب کا مجموعی تاثر ۔ احمد علی نے تصویر کا ایک رخ تو دکھادیا ، مگر ابھی ایک رخ باقی ہے ۔ میر نہال خود تو مفلوج پڑے ہیں ۔ مگر پوتے کو نصیحت کر رہے ہیں کہ بڑے ہو کہ آزادی کے لیے جہاد کرنا ۔ میر نہال مر کھپ گئے ہوں گے ، مگر ان کے پوتے نے ایک نئی زندگی ، ایک نئے توازن ، ایک نئی تہذیب کا خواب ضرور دیکھا ہوگا ۔ مرزا دودھ والے نے اپنے بیٹے کو آزادی کی راہ میں قربان کر دیا تھا ۔ ایسے جگر دار تو ابھی اور سینکڑوں ہوں گے ۔ شام دہلی ہی سے صبح پاکستان پیدا ہوئی ہے ۔ جب تک احمد علی اس ناول کا دوسرا حصہ نہ لکھیں ، ان کی کتاب تشنہ تکمیل رہے گی ۔ (۱۹۴۹ء)

حسن عسکری

احمد علی اور کافکا

احمد علی صاحب کا ذکر اس وجہ سے ضروری ہے کہ انہوں نے جو تجربہ کیا ہے۔ ایک معنی میں کوئی اردو فسانہ نگار اس سے آگے پہنچا ہی نہیں ہے۔ کافکا کا تتبع ایک طرح جوئس کی پیروی سے بھی دشوار ہے۔ یہاں خالی علم یا مہارت یا جدت پسندی سے کام نہیں چلتا۔ اس کے لیے ایک خاص قسم کے مزاج کی ضرورت ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ کافکا کی کتابیں اردو لکھنے والوں نے اول تو پڑھی نہیں، اور جو پڑھی ہیں تو مطلب عام طور سے بالکل غلط سمجھا ہے۔ کافکا کی کتابوں سے خود مصنف کی نفسیاتی الجھنوں کے بارے میں جو چاہے رائے قائم کر لیجیے، مگر یہ سمجھنا کہ وہ اپنے کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کا مطالعہ کر رہا ہے، کافکا کی توہین ہے، اس کی کرب انگیز تفتیش کا مرکز یہ مسئلہ ہے کہ پوری کائنات اور زندگی کی طاقتوں کے مقابلے میں انسان کی حیثیت کیا ہے۔ اسی تشویش کا نتیجہ ہے کہ اس کے ناولوں میں ہر معمولی سے معمولی چیز اور چھوٹے سے چھوٹا فعل پر اسرار اور ہیبت ناک بن گیا ہے۔ احمد علی صاحب نے اسی بات سے اثر لیا ہے اور افسانے "موت سے پہلے" میں یہی اثر پیدا کرنا چاہا ہے۔ یہ افسانہ میں نے بہت دن ہوئے پڑھا تھا، اس لیے میں کچھ نہیں کہہ سکتا کہ یہ افسانہ کامیاب ہے یا نہیں۔ مگر مجھے یہ ضرور یاد ہے کہ اس میں کافکا کا لب و لہجہ پایا جاتا ہے۔ اصلی بات یہ ہے کہ کافکا کی قسم کا کامیاب ناول صرف وہی آدمی لکھ سکتا ہے جو ذہنی اعتبار سے انتہائی مریض ہو۔ اگر احمد علی اس افسانے میں ناکام رہے ہوں تو وجہ سمجھ میں آتی ہے، بہرصورت اس میں کلام نہیں کہ انہوں نے کافکا کے مرکزی احساس کو اپنانا چاہا ہے اور ایک آفاق گیر لگن کو تجسیم دینے کی کوشش کی ہے۔ احمد علی صاحب کافکا کے برابر حساس نہ سہی مگر وہ اس قسم کے احساس سے بالکل بیگانہ بھی نہیں ہیں اس کا اندازہ ان کے انگریزی ناول "شام دہلی" سے ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ بہت سے لوگوں کو یہ ناول اچھا نہ لگتا ہو، لیکن میرے دماغ پر تو یہ ناول بری طرح مسلط ہے، اور جب کبھی مجھے یاد آتا ہے تو اس طرح جیسے کسی کو اپنی ذاتی زندگی کا کوئی المناک تجربہ یاد آتا ہے۔ ویسے تو اس ناول میں نہ کوئی خاص قصہ ہے نہ کچھ، مصنف نے غیر ملک والوں کو دہلی کی تہذیب کے آخری زمانے سے روشناس کرانا چاہا ہے لیکن احمد علی صاحب کے فنی احساس نے ان کے مقصد پر فتح پالی ہے۔ آخر تک پہنچتے پہنچتے تاثر بکھرا بکھرا نہیں رہتا۔ بلکہ مرتکز اور شدید

جاتا ہے ۔ اور جب ناول ختم ہوتا ہے تو ہم کسی ایک آدمی یا ایک شہر کے افسوسناک انجام
چار ہونے کے بجائے بذات خود زندگی کے روبرو کھڑے یہ سوچ رہے ہوتے ہیں کہ یہ کیا
رہی ہے ، کدھر سے آئی ہے ، کہاں جا رہی ہے ، اور اس کے معنی کیا ہیں ۔ اس ناول میں احمد علی
صاحب نے چھوٹی چھوٹی چیزوں اور واقعات کو ایک علامتی وجود عطا کر دیا ہے جن کا اثر مجموعی تاثر
بھی پڑتا ہے ۔ اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ انہوں نے کافکا کی پیروی کرنی چاہی ۔ مگر یہ
میں پھر کہوں گا کہ کافکا کے رنگ میں صرف وہی آدمی کامیاب ہو سکتا ہے جو خود ذہنی مریض

نئی تجربے" محمد حسن عسکری) جنوری 1950 ۔

ممتاز شیریں

احمد علی اور کافکا

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی
میں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی
مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق Amindab کا کافکا
کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے ژاں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے
انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا تو یہ
ژاں پال سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے۔

کافکا کی جینئس کچھ ایسی غیر معمولی اور یکتا تھی کہ وہ ایک myth ہی بنا رہا۔ عام ادیبوں
کی رسائی سے بہت دور۔ ایک مبہم کشش اور ترغیب۔ ژاں پال سارتر کے الفاظ میں

He remained on the horizon a perpetual temptation

Kafka cold not be imitated ..

لہذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رمزی طریقۂ اظہار، خواہ وہ شعوری ہو یا نا
شعوری، بہت بڑی بات ہے اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینئس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وقیع ترین
افسانہ نگار ہیں گو وہ منٹو یا کرشن چندر کی طرح مقبول عام نہیں۔ منٹو کی تحریروں کی اپیل خاص و
عام کے لیے یکساں تھی لیکن احمد علی کی تحریریں اپنی نوعیت میں esoteric ہیں جنہیں
معدودے چند، ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں۔ احمد علی کی رمزی
تحریروں کے علاوہ دوسری تحریریں بھی ایک خاص پایہ اور مقام رکھتی ہیں لیکن احمد علی کا مخصوص
لب و لہجہ اور رنگ رمزی اور فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انہوں نے شروع ہی سے اپنا یا تھا۔ نئے
ادب کی سب سے پہلی کتاب "انگارے" میں بھی ان کے افسانے سرریلزم اور آزاد تلازم خیال کے
مظہر تھے۔ "پریم کہانی" میں انہوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔ "قلعہ" میں سیاست کو گہرا
فلسفیانہ رنگ دیا۔ "گزرے دنوں کی یاد" میں انہیں وقت کی، ماضی کی، پر اسرار، حیران کن آواز

ہی۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں۔

احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقہ اظہار پایا جاتا ہے وہ قید خانہ "، "ہمارا کمرہ" اور "موت سے پہلے" ہیں جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ The Castle اور The Trial سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ فکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں (موبی ڈک) جن کے لیے ساری دنیا ہی ایک سمبل تھی لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے پھوٹا ہے۔ کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی۔ وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے۔

"کاسل" تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے ایک وجود مطلق کی جستجو، خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو؛ ایک صحیح طرز زندگی کی جستجو۔ کافکا کے ہاں تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

احمد علی کے "قید خانہ" میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے۔ ایک قید کے اندر دوسری قید، دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں، گھٹن بڑھتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انسان کا جسمانی وجود ہی ایک قید ہے۔ "قید خانہ" میں احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ہی ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ اس احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ ذہن، جسم و روح۔ سب اس کرب، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اور "موت سے پہلے" ایک طرح کا بھیانک رمزیہ خواب ہے۔ اس میں The Trial کی کیفیت ہے۔

کافکا کا ایک "ماورائے ادراک حقیقت" پر ایمان تھا۔ حقیقت۔ جس کی جستجو میں انسانی ذہن و روح بھٹکتے ہیں ایک لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دور ہے۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل ول نے بحر بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق۔ وسیع و عریض سمندر کو گنج معانی اور ان رازہائے سربستہ کا سمبل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے۔ "موبی ڈک" کے کپتان (اہب) کو اس بحر بے کراں میں اتنی دور جانے کی سوجھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو۔ اور وہ ایک ناقابل شکست، ناقابل فہم، ایک Opaque

دبیز سفیدی (جس کی سفید وہیل مچھلی سمبل ہے) سے ٹکرا کر فنا ہو گیا ۔ میل،

- Prophecy میں ایک حقیقت مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش ار
فنا تک لے جاتی ہے ۔

اسی Fatality کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے
جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی اور
احمد نے ایملی زولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی ۔

پروفیسر احمد علی

ادبی مسئلہ

ایک وقت تھا کہ شاعر اور انشاء پرداز دنیا کے قانون سازوں میں شمار کیے جاتے تھے۔ لیکن آج ہم اس منزل سے بہت دور چلے آئے ہیں اور معصومیت کی آواز بالادستی اور طاقت کی کش مکش کے شوروغل اور جنگ کی چیخ پکار میں اس طرح گم ہو کر رہ گئی ہے جیسے نقار خانے میں طوطی کی آواز۔ آج دنیا خون میں نہائی ہوئی ہے اور اس کا جسم زخموں سے چھلنی ہو گیا ہے۔ وہ ابھی تک نہ صرف عالمگیر جنگ کے ہیبت ناک اثر سے پورے طور پر سنبھل نہیں سکی ہے۔ بلکہ اس سے بھی عظیم تر نزاع کے سائے بڑی شد و مد سے ہمارے سروں پر مستولی ہیں۔۔۔ اتحاد و یگانگت کی وہ آواز جو اس صدی کے اوائل میں بنی نوع انسان کے لیے نجات کے پیغام سے لبریز تھی، بدستور سنائی دے رہی ہے اور ابھی تک مکمل طور پر اس دنیا کی پر شور فضاؤں میں ڈوب کر نہیں رہ گئی ہے۔ یہ آواز اس غوغائے قیامت خیز میں بھی گوش زد ہوئی جو گذشتہ جنگ عظیم میں ہیروشیما پر ایٹم بم کے پھٹنے اور تباہی و بربادی کے دھواں دار بادل نمودار ہونے سے پیدا ہوا۔ مگر یہ آواز انگلستان سے ای۔ ایم۔ فارسٹر کے الفاظ میں ایک امید افزا نغمہ کی طرح گونجی۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو فارسٹر نے ایک مضمون میں پچھلی جنگ کے دوران میں لکھے تھے اور کہا تھا کہ مجھ سے کہا جائے کہ ملک اور دوست میں سے کس کو ترجیح دو گے۔ تو مجھے امید ہے کہ میں دوست کو ملک پر ترجیح دوں گا۔

اگر چہ میری عنفوان شباب کی تصوریت جس کا میں چند سال قبل قائل تھا گذشتہ چند برس کے پر آشوب ہنگاموں اور تلخ واقعات سے پارہ پارہ ہو چکی ہے۔ میں اپنے دل کی گہرائیوں میں کہیں دور یہ محسوس کرتا ہوں کہ ای۔ ایم۔ فارسٹر کے محولہ بالا الفاظ بدستور بنی نوع انسان کی شان ارجمندی کے آئینہ دار ہیں۔

تمام مفکر اور فیضان کی دولت سے بہرہ ور صاحب قلم غیر شعوری طور پر اپنے ابنائے جنس کی نبض کی رفتار بدرجہ اتم محسوس کر سکتے ہیں۔ نوع انسان کو فراموش نہ کرتے ہوئے وہ ان زیادہ گہرے اور بنیادی مسائل کا جائزہ لیتے ہیں جو حیات انسانی کے پس پردہ فعال عناصر کے طور پر کارفرما ہیں۔ وہ کبھی اس امر کو نظر انداز نہیں کرتے بلکہ انہوں نے کبھی بھی اس کو ناقابل غور قرار نہیں دیا کہ نوع بشر کی مسرت و خوش حالی. اس کی مادی اور روحانی دونوں ضروریات پر

منحصر ہے۔ لیکن نوع انسان کے روزمرہ کے مصائب و شدائد سے پرے بلکہ ایک حد تک انہیں سے پیدا شدہ ایک ایسی امید کے افق موجود ہیں جو کبھی سریع الیسر جھلکیوں کی صورت میں نمایاں ہو جاتے ہیں اور کبھی چکاچوند کر دینے والے عظیم الشان آفتاب کی شکل میں اس امر کی دلالت کرتے ہیں کہ انسان آخر کار ان تردادات کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو جائے گا جو اس کی زندگی کو پکڑے ہوئے ہیں یعنی فاقہ کشی اور غلامی کا ڈر، جبر و تشدد سے قومی یا بین الملی کا خوف۔

شعراء اور ارباب فکر نے کبھی افراد بنی نوع میں امتیاز روا نہیں رکھا۔ اور نہ جغرافیائی حدود تسلیم کی ہیں۔ جب حکیم افلاطون نے "جمہوریہ" کا تصور پیش کیا اور مورس نے اپنا "اتوپیہ" مرتب کیا، تو ان کے پیش نظر کوئی خاص نسل یا قوم نہیں تھی، بلکہ کرہ ارض کے تمام ممالک اور آگے آنے والے تمام زمانے تھے، ایک غیر معین مادی مستقبل کی طرف اقدام نے اجتماعی خوش حالی کی ترقی کو روک دیا۔ اسلام کا پیغام آج بھی ایک دنیا کی امید آغوش میں لیے ہوئے ہے۔ جہاں تمام بنی آدم خدا اور انسان کی نظر میں برابر ہوں اور ہر شخص کو اپنا مقدر سنوارنے اور بہتر بنانے کا موقع حاصل ہو۔ یہی نصب العین ہے جس کی تحصیل کے لیے ہمیں از سر نو جد و جہد کرنی چاہیے۔ ہمیں ان مقاصد کے حاصل کرنے کی سعی کرنی چاہیے جو تشتت و افتراق میں ڈوبی ہوئی دنیا کے طوفان میں غرق ہو چکے ہیں۔ ایک ایسی دنیا جس میں ہر ملک اپنے مطالبات منوانے پر بضد ہے اور جہاں ہر ایک طبقہ دوسرے طبقہ کی آواز کا گلا گھونٹنے پر تلا ہوا ہے۔

اگر ہمارے ارباب قلم سابقہ ثقافتی میراث اور روایات سے وفاداری کا حق ادا کریں تو انہیں اپنے دل کی گہرائیوں میں ڈوب کر لکھنا چاہیے۔

ایک پر خلوص دل کی دنیا میں نہ کوئی حدیں ہیں نہ پابندیاں۔ اس میں رنگ، جماعت اور نظریات کے امتیازات بھی نہیں۔ ہمارے ادیبوں نے یہ حقیقت بڑی حد تک فراموش کر دی ہے۔ اس کا احیا اور پر زور تائید ان پر فرض ہے۔ کنفیوشس سے ایک بار کسی نے سوال کیا کہ کیا کوئی واحد لفظ تمام انسانی فرائض کو ادا کر سکتا ہے تو اس نے جواب دیا کہ ہاں۔ "ہمدردی"۔ ایک اور جگہ اس نے لکھا ہے کہ "انسان کا دل محبت کی جولانگاہ ہے اور اس کا راستہ سیدھی راہ چلنا ہے۔ اگر ہم اس راہ پر نہ چلیں، دل کو ادھر ادھر بھٹکنے دیں اور یہ نہ جانیں کہ وہ کہاں ہیں، تو یہ بات بہت افسوس ناک ہوگی۔ جب کسی شخص کا کتا یا مرغی کھو جاتی ہے تو وہ جانتا ہے کہ اسے کہاں تلاش کیا جائے۔ لیکن جب اس کا دل بھٹک جاتا ہے تو نہیں جانتا کہ اسے کہاں ڈھونڈے۔ ایک عالم کا راستہ اس کے سوا کچھ اور نہیں کہ وہ اپنے کھوئے ہوئے دل کو تلاش کرے۔"

ان حقائق و بصائر کی روشنی میں (P.E.N) کے اغراض و مقاصد قابل ستائش اور واجب التسلیم ہیں۔ موجودہ دور میں انسانوں کی پیدا کی ہوئی حد بندیوں کے باوجود ادیبوں کی حقیقۃً [illegible]

گم گشتہ انسانی معصومیت اور واماندہ جذبہ اعتماد و یقین کو سر ابھارنے میں مدد دے سکتی ہے۔
شاید یہ باتیں آپ کو محض خیالی ہنگامہ آرائی معلوم ہوں۔ ذرا خیال تو کیجیے ہم لوگ کتنے تنگ نظر ہوگئے ہیں۔ اس کے باوجود ادیبوں کو یہ کوشش کرنی چاہیے کہ اس دنیاے دنی کی ان ادنی ادنی باتوں سے بلند ہونے کی کوشش کریں جو انسانوں کی تنگ نظری اور کم ظرفی سے پیدا ہوتی ہیں۔ اور ان ہی کے ساتھ مر بھی جاتی ہیں۔
ہم اہل پاکستان کو ابھی ادبا، شعراء سے متعلقہ اہم فرائض اور نصب العین پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا اور نہ ایک قومی ادب پیدا کرنے کے مرتبہ پر غور و فکر کرنے کی فرصت ملی ہے جس کی ضرورت بہت شدید ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سلسلہ میں ہماری مشکلات بہت ہی زیادہ رہی ہیں اور جن مسائل سے ہمیں دوچار ہونا پڑتا ہے وہ بہت ہی کثیر ہیں۔ مگر ایسی دنیا میں سلامت روی پیدا کرنے کے لیے جس سے ہوشمندی کا عنصر دور ہوجاتا ہے ہمیں اس عالمگیر جمود سے جو بقول فارسٹر دنیا پر طاری ہے نکل کے آزاد فضامیں سانس لینا چاہیئے۔
زندگی آنی جانی اور عارضی ہے۔ ہمیں چاہیے کہ اس وقفہ کو جو پیدائش اور موت کے درمیان ہے جس قدر اپنے ابنائے جنس کی ہمدردی کے سپرد کرسکیں اتنا ہی اچھا ہے۔ لوگوں میں انسانوں کی زندگی زیادہ سے زیادہ مسرت حاصل کرسکتی ہے۔

(ترجمہ۔ جمیل نقوی) بشکریہ نیا دور، ممتاز شیریں، صمد شاہین

"ہماری گلی" میں کردار ایک نہیں بلکہ ساری گلی ہے۔ گلی، اپنے مکانوں اور دکانوں کے ساتھ، اس کے مکینوں اور دُکان داروں کے ساتھ، کتوں، فقیروں اور خوانچہ والوں کے ساتھ ــ اور مصنف اسی کھڑکی میں کھڑا یہ سب دیکھتا اور دکھاتا چلا جاتا ہے۔ اس افسانے کی تکنیک قریب قریب رپورتاژ کی سی ہے۔ لیکن یہاں فن کار جو کچھ آنکھوں سے دیکھتا اور کانوں سے سُنتا ہے صرف اُسے ہی نہیں دُہراتا، کیونکہ وہ تماشائی یا راہی نہیں بلکہ اس گلی کا باسی ہے، اس لئے وہ گلی کی فضا میں ڈوب کر بیان کررہا ہے۔ اس کے رہنے والوں کی زندگی کا درد و کرب اس کی روح میں تحلیل ہوگیا ہے۔ اندھا فقیر جب سوز بھری آواز میں بہادر شاہ ظفر کا یہ شعر گاتا ہے: نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں نہ کسی کے دل کا قرار ہوں۔ جو کسی کے کام نہ آسکے، میں وہ ایک مشتِ غبار ہوں۔ تو وہ اس میں ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سنتا ہے۔ مرزا اُسے صرف کونڈے سے دہی نکال کر گاہکوں کو دینے والا مرزا ہی نہیں دکھائی دیتا بلکہ ایک غم زدہ باپ بھی، جس کا اکلوتا بیٹا ترکِ موالات کے دنوں میں گولی کھا کے مر گیا تھا۔"

(ممتاز شیریں ـــــ تکنیک کا تنوع)

احمد علی

آرٹ سیاست اور زندگی

ہر مصنف اور خاص طور پر تخلیقی مصنف کی تصانیف پر اس کی روزمرہ کی زندگی اور بدلتے ہوئے حالات کا بہت بڑا اثر ہوتا ہے۔ یہ حالات نہ صرف کار معاش کی دشواریوں، کھانے پینے کی ضروریات وغیرہ سے تعلق رکھتے ہیں بلکہ دماغی جدوجہد اور جذباتی زندگی سے بھی وابستہ ہوتے ہیں، دراصل یہ سب مختلف چیزیں تخیل میں خلط ملط ہو کر ایک خاص صورت اختیار کر لیتی ہیں اور آرٹ کی حیثیت سے ظاہر ہوتی ہیں۔ لیکن زمانہ جدید کے تنقید نگاروں کی طرح اس اثر کے بیان میں نہ تو مبالغہ سے کام لینا چاہئے اور نہ اس کو توڑ موڑ کر بیان کرنا چاہیے حالانکہ اس کو حذف کرنا بھی حقیقت سے گریز کرنا ہوگا۔

تخیلی حقیقت ہماری زندگی کی خارجی حقیقتوں سے اس قدر گہرا تعلق رکھتی ہے کہ اس کو دراصل دوسرے کا جزولاینفک سمجھنا چاہئے۔ تخیل زندگی کی حقیقتوں کو بھلا کر محض ہوا میں پرواز نہیں کرتا در حقیقت وہ خارجی اصلیت ہی سے طاقت پرواز حاصل کرتا ہے۔ جس طرح کہ خوابوں میں زندگی کی حقیقتیں اپنی شکل بدل کے ہمارے دماغ پر اپنے رنگین عکس ڈالتی ہیں اسی طرح وہ تخیل میں سے ہوتی ہوئی دوسروں تک پہنچتی اور ان کے دل اور دماغوں کو تقویت بخشتی ہیں۔ تخیل بیکار چیزوں کو علیحدہ اور حقیقی جذبات کو صاف کر کے اصلیت کے جوہر میں پیش کرتا ہے اور اس کے ساتھ ہی ساتھ مختلف چیزوں کی مشابہتوں کو لے کر ایک دلکش طریقہ سے مع آب و تاب اور ان کی شدت کے پیش کرتا ہے ایک تخلیقی تصنیف اور اخبار نویسی میں یہی فرق ہے کہ تخلیق میں تخیل کا ہاتھ ہوتا ہے جو اس کو آرٹ کا درجہ بخش دیتا ہے اور اخبار نویسی یا رپورٹنگ تخیل سے پاک ہوتی ہے اور زندگی کو بعینہٖ پیش کرتی ہے اور جمالیاتی خوشی بخشنے سے قاصر رہتی ہے۔

ابھی تک تصنیف اور تخلیقی تصنیف کے فرق پر غور نہیں کیا گیا ہے۔ نہ اسی بات پر

ٹھنڈے دل سے توجہ کی گئی ہے کہ تصنیف پر زندگی کے جدوجہد کا کیا اثر ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ پچھلے دس برس میں زندگی کی خارجی حقیقتوں پر بہت زور دیا گیا ہے لیکن کسی نے آرٹ اور تخلیق کے مسئلوں کا غور و فکر سے مطالعہ نہیں کیا۔ دراصل ہر عمدہ آرٹ زندگی کی حقیقتوں سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس کی تخلیق میں بہت سے ایسے جز شامل ہوتے ہیں جن کو ہر شخص آسانی سے نہیں دیکھ سکتا۔ اس کے پیچیدہ مسائل کو سمجھنے کے لیے خاص دماغی نشتروں اور پھیلا دینے اور سمیٹنے والے آلوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

کسی چیز کو بجنسہٖ بیان کر دینا رپورٹنگ ہے۔ اس کے پوشیدہ جذبہ اور اثر کو دوسروں تک پہنچانا تخلیقی عمل ہے۔ کوئی چیز کسی ایک جز سے نہیں بنتی، اس کے اندر اور بہت سے عنصر شامل ہوتے ہیں۔ وہ بذات خود وجود میں نہیں آتی بلکہ وجہ، سبب کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اور نہ وہ معلق اور ایک ہی لمحہ میں قائم رہ سکتی ہے اس کے اندر ماضی اور مستقبل، ازل اور ابد، زیست و موت بھی شامل ہوتے ہیں، پھر وہ چیز نہ صرف اپنی بلکہ اپنے تمام جنس کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔ آرٹ ایک چیز کے سب پہلوؤں کو مدنظر رکھتا ہے۔ گو اس میں شک نہیں کہ وہ ان سب کو واضح نہیں کرتا لیکن ان سب پہلوؤں کا احساس آرٹ میں بیک وقت موجود ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ اس کے کارنامے ایک اور شخصیت کے اندر ہوتے اور تخیل کی رنگین وادیوں سے گزرتے ہوئے ہم تک پہنچتے ہیں اس لیے ان میں کچھ تبدیلیاں .... کچھ اضافہ اور کچھ کمی واقع ہو جاتی ہیں۔ اگر ان سب کا توازن درست ہوتا ہے تو اسی صورت میں وہ چیز ہم پر گہرا اثر کرتی ہے۔ اور نہ صرف خود متحرک ہوتی ہے بلکہ ہمارے اندر بھی حرکت پیدا کرتی ہے۔ چنانچہ آرٹ ایک استعجاب کی کیفیت اور ہمارے اندر ایسا لطیف جذبہ پیدا کرتا ہے۔ جس کا اثر تو محسوس کرتے ہیں لیکن اس کا تجزیہ نہیں کر سکتے۔ جس طرح ہم محبت کے پیدا کیے ہوئے لطیف جذبات کو محسوس کرتے ہیں

ایک چیز کے ایک ہی وقت میں مختلف پہلو بھی ہوتے ہیں، یعنی سطحی، بنیادی، فانی اور غیر فانی، حقیقی اور غیر حقیقی، جب کوئی مصنف صرف سطحی اور فانی پہلوؤں سے واسطہ رکھتا ہے تو تصنیف میں پائندگی نہیں آتی، یہ ضرور ممکن ہے کہ چونکہ عام پڑھنے والے بھی اس کے صرف سطحی پہلوؤں کو دیکھتے ہیں وہ پڑھتے وقت اس تصنیف کو پسند کریں اور قابل تحسین قرار دیں لیکن وقت فانی چیزوں کا حامل نہیں ہوتا اور موجودہ صورت کے بدل جانے پر تصنیف کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ اور اس میں حرکت پیدا کرنے کی قوت باقی نہیں رہتی اور وہ بے جان ہو جاتی ہے، گو فوری طور پر تھوڑے عرصے کے لیے اس میں جذبات پر اثر کرنے کا مادہ تھا اسی طرح جیسے "گلابی اردو" یا "ٹیگور کی وضع" کی نثری نظمیں پیدا کرتی تھیں۔

"ترقی پسند" ادب کے بیشتر نمونے زندگی کے محض فوری اور سطحی پہلو پیش کرتے رہے ہیں جو اس ہی کم عرصے میں بے حرکت ہو گئے۔ "ترقی پسند مصنفین" نے ایک قابل ستائش سیاسی نصب العین اپنی تحریک کے ذریعے پیش کیا لیکن وہ تصنیف کو تخلیق کا درجہ نہ دے سکے شاید اس کی بڑی وجہ یہ رہی ہو کہ اس کے بہت سے کارکن اور بانی مبانی ہماری زندگی کے اہم اور سیاسی مسئلوں میں گھر گئے اور ان کا لگاؤ ادب سے نہ رہا۔ اسی وجہ سے وہ غالباً ہمارے ادب کے تخلیقی پہلوؤں پر ویسی گہری نظر نہ ڈال سکے جو انھوں نے اس کی خارجی حقیقتوں پر ڈالی تھی۔

سیاست کا مقصد ہمارے اندر قومی جذبات کو ابھارنا اور سماجی ترقی کی ترغیب دلانا ہے وہ اپنا اثر تجزیہ حقیقت نگاری اور مقرری کے ذریعے پیدا کرتی ہے۔ آرٹ کا تعلق زندگی کے گہرے اور پوشیدہ احساسات سے ہے، وہ ہمارے جذبات کو جگا کر حسن کی ترغیب دلاتا ہے اور اس کا تعلق تخیل سے زبان اور تالو کی طرح ہے تخلیقی تصنیف بھی زندگی کی کثیف، تکلیف دہ اور ذراونی حقیقتوں سے تعلق رکھتی ہے۔ لیکن اس کا مقصد محض فوری نہیں ہوتا اس کے پیش نظر نہ صرف زمانہ حال ہوتا ہے۔ بلکہ مستقبل بھی۔ نہ صرف اس کے ہم عصر بلکہ آنے والی نسلیں بھی اسی واسطے آرٹ کے لیے ایک مقرر کی طرح چیخ چیخ کے کہنا کہ "اے بھائیو! زندگی بہت گندی اور تلخ ہے آؤ اس کو بدل ڈالیں" اپنے مقصد کو رد کرکے اخبار نویسوں کی نقل کرنا ہوگا، کیونکہ پھر آرٹ اور سیاست میں کوئی فرق باقی نہ رہے گا۔ اس میں شک نہیں کہ آرٹ اور سیاست دونوں زندگی ہی سے تعلق رکھتے ہیں، لیکن ایک زندگی کے مستقل اور ہمہ گیر اثرات اور جذبات کو پیش کرتا ہے اور سیاست اس کے بدلنے والے اور وقتی پہلوؤں کو اپنے فکر کا مقصد بناتی ہے۔ مثلاً اگر سیاست کھیتی باڑی کرنے کے مختلف اور بہتر طریقے کو ترغیب دلاتی ہے، یا زندگی کی اصلاح و درستی یا حکومت کرنے کے بہترین طریقے سوچتی اور عمل میں لاتی ہے تو آرٹ فصل بونے اور کاٹنے یا زندگی کے اور مختلف جذبات سے تعلق رکھتا ہے۔

کسان فصل بوتا اور کاٹتا ہے اور پھر کھلیان میں اناج بھر دینے کے بعد گاتا ناچتا اور اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ یہ دونوں حرکتیں ایک ہی چیز سے تعلق رکھتی ہیں یعنی فصل سے اور ایک ہی چیز سے پیدا ہوتی ہیں یعنی پیٹ بھرنے کی خواہش سے۔ لیکن ایک تعلق اس کے عمل اور دوسری کا اس کے جذباتی پہلوؤں سے ہے۔ لیکن جس طرح ہم ہل چلانے کے بجائے ٹریکٹر استعمال کرنے یا انفرادی طریقہ سے کھیتی باڑی کرنے کی جگہ اس ناچ گانے کو جو کھیت جوتنے اور بونے کے جذبات سے پیدا ہوتے ہیں ایک ہی چیز تصور نہیں کرسکتے، اسی طرح ہم سیاسیات یا کھیتی باڑی کو آرٹ نہیں کہہ سکتے۔ آرٹ کا ضروری یا غیر ضروری ہونا یا آرٹ کا کھیتی باڑی اور

مزدوری کرنے کے مقابلہ میں کمتر یا برتر ہونا بالکل دوسری بات ہے۔ لیکن ان دونوں کو سمجھنا کج فہمی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ آرٹ فرصت کی چیز ہے اور محنت و مزدوری کرنے والوں کو فرصت نہیں ہوتی۔ تو پھر اگر سیاست مزدوری کرنے والوں کو فرصت نہیں دلا سکتی تو اس کا فرض کیا ہوا؟ اور اگر سیاست میں مزدور پیشہ لوگوں کے دماغی اور ادبی معیار کو بلند کرنا نہیں چاہتی تو اس میں اور سامراج میں فرق کیا رہا؟ ہر سوسائٹی اور ہر قوم کا ہمیشہ یہ نصب العین رہا ہے کہ وہ سوسائٹی کے افراد کے معیار کو بلند کرے۔ اسی لیے ہر مہذب قوم اور دور میں آرٹ کا پایہ بلند رہا ہے۔ مصر و چین، یونان و روما سے لیکر فرانس و ایران و ہندوستان کے خوش حال زمانوں پر نظر ڈال جائیے۔ ہر جگہ آپ کو اس بات کا ثبوت ملے گا۔ اس میں شک نہیں کہ ان ممالک میں ایک جماعت دوسری کی بدولت ترقی کرتی اور پروان چڑھتی تھی۔ اب سب جماعتوں کے ایک ہو کر ترقی کرنے کا زمانہ آرہا ہے۔ لیکن ترقی کا ثبوت اور انحصار ان کی مجموعی یعنی اقتصادی، معاشی، دماغی، مادّی اور تخلیقی ترقی پر ہوگا۔ یہ کہنا بے معنی ہے کہ آرٹ چونکہ محض فرصت کی چیز ہے اس لیے بیکار اور صرف ایک افیونی کا خواب ہے۔ اور مزدور کو صرف خوابوں اور حسن کی لذتوں کی طرف لے جاتا ہے، یا یہ کہ مزدور کو اس پر وقت صرف کرنے کی فرصت نہیں۔

ہر شخص آرٹسٹ نہیں ہو سکتا۔ لیکن جس طرح ایک شخص ہل بناتا ہے، دوسرا کھیت جوتتا ہے، تیسرا آٹا پیستا ہے، چوتھا ہوائی جہاز بناتا اور چلاتا ہے، یا ایک انجنیر ہوتا ہے، ایک پروفیسر، ایک ڈاکٹر اور ایک عطار، اسی طرح ایک مصنف، ایک موسیقی داں، ایک مصور، ایک تنقید نگار اور ایک آرٹسٹ بھی ہو سکتا ہے۔ ان سب کو بھی کام کرنے کی فرصت درکار ہے۔ جس طرح مشین چلانے کے لیے فرصت ضروری ہے۔ جب ایک کسان دن بھر کھیت بو سکتا ہے۔ تو ایک آرٹسٹ بھی اپنے آرٹ میں غرق رہ سکتا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے ساتھ ہی ساتھ اوروں کے لیے بھی تخلیق کرتا ہے۔ جس طرح مزدور اور کسان اس کے اور کام کرتے ہیں۔ جب مزدور، کساں، انجنیر، پروفیسر، اور ہوا باز کو فرصت کا وقت ہوتا ہے تو وہ آرٹسٹ کے کارناموں سے لطف حاصل کرتے ہیں۔ جس طرح آرٹسٹ ان سب کی بنائی ہوئی چیزوں سے مستفید ہوتا ہے۔

عمارت اور آرائش عمارت کا سوال گمراہ کرنے والا ہے۔ کیونکہ آرائش عمارت دونوں ہی ایک ہی چیز کی پیداوار ہیں۔ کسان کھیت جوتتا اور بوتا ہے اور پھر گاتا ناچتا ہے۔ تو کیا گانا ناچنا پیٹ بھرنے کی خواہش اور خوشی کا اظہار نہیں؟ جس طرح جوتنے بونے سے پیٹ نہیں بھرتا۔ اسی طرح ناچ گانے سے بھی نہیں بھرتا۔ انسان کے جسم میں صرف پیٹ ہی نہیں ہے۔ دل دماغ،

اور اس میں جذبات اور حسیات بھی ہیں۔ اور ان ہی کی بدولت انسان کو اشرف المخلوقات کا درجہ حاصل ہے اور یہی ایک پست اور مہذب سوسائٹی میں تفریق کا باعث ہیں۔

فی زمانہ آرٹ کو گرانے اور فضول چیز تصور کرنے کا الزام سیاست، اور ایک خاص قسم کی سیاست، کے سر ہے۔ میرا مقصد سیاست کے خلاف جہاد کرنا یا اس کے فوائد اور اس کی ضروریات سے درگذر کرنا نہیں۔ دراصل ہم کو صحیح سیاسی رہنمائی کی اشد ضرورت ہے جو موجودہ زمانہ اور حالات میں صرف ایک روشن خیال اور غیر جانبدار جماعت ہی کر سکتی ہے لیکن سیاست کا کام سماج کی درستی کرنا اور اس کو ترقی دینا ہے۔ جس طرح ایک طبیب کا کام انجن چلانا نہیں ہے اسی طرح ایک سیاست داں کا کام آرٹ کے گر سکھانا نہیں۔ چنانچہ تخلیقی تصنیف اور آرٹ بھی صرف سیاست کا دامن پکڑ کر فلاح و بہبود کو نہیں پہنچ سکتے۔ پائندگی کے لیے اور چیزیں بھی درکار ہیں۔ سب سے اہم چیز حقیقت کے بنیادی اور غیر فانی پہلوؤں کو پیش کرنا ہے۔

رپورٹنگ کی ضرورت ہمیشہ رہے گی۔ اخبار نویسی بھی لوگوں کو بیدار کرنے اور ان میں اعلیٰ قومی جذبات پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ لیکن ان کو تخلیقی آرٹ سمجھ لینا تہذیب اور کلچر کے معیار کو پست کرنا ہوگا۔ تخلیقی آرٹ ہمارے اندر ایک جمالیاتی جذبہ پیدا کر کے سکون بخشتا ہے اور زندگی کے جس پہلو پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ چاہے وہ حیات کا روشن پہلو ہو یا تاریک۔ ایک شعاع پیدا ہوتی ہے جو ہر شے کو اجاگر کر دیتی ہے۔

سیاست کا تعلق سماجی تحریک اور اقتصادی اور حکومت کے پہلوؤں سے ہے۔ تخلیقی آرٹ کا تعلق انسان کے جذبات اور حسیات سے ہے۔ آرٹ کا تعلق شخصیت اور کیرکٹر سے ہے۔ شخصیت وہ چیز ہے جو انسان میں اس کی روح اور دماغ کے گہرے احساسات سے پیدا ہوتی ہے کیرکٹر روایات اور اخلاقی تعلیم سے بنتا ہے۔ سیاسی تصنیف کردار کو محض ایک ڈھانچے کی طرح کسی خاص جماعت یا خیالات کے نمونوں یعنی TYPES [illegible] ی ہے۔ جو گوشت پوست کی جیتی جاگتی شکلیں اختیار نہیں کر پاتے۔ ان کا دار و مدار [illegible] ے پر ہے جس میں کوئی اصولی تبدیلی نہیں کی جا سکتی۔ چنانچہ ہر تصنیف ایک ہی رنگ میں رنگی ہوئی اور ایک سانچہ میں ڈھلی ہوئی نکلتی ہے۔ جو کچھ فوری اثر تو پیدا کر دیتی ہے لیکن پھر ختم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اس کا مقصد صرف انتہائی ہوتا ہے اور وہ ہم کو کوئی گہرا جمالیاتی سکون نہیں بخش سکتی مثلاً ایک سیاسی مصنف بنگال کے قحط کے سطحی پہلوؤں پر غور کرے گا۔ اس واسطے کہ اسے ایک فوری نتیجہ نکالنا اور سیاسی جوش پیدا کرنا ہے۔ وہ کم و بیش ان مسائل کو پیش نظر رکھے گا۔

اسباب قحط، حکومت یا حاکم کا رویہ، امراء اور حکام کی بے حسی و سرد مہری، ساہوکاروں کا

مصیبت زدوں کی حالت سے فائدہ اٹھانا، بعض نیم حساس کھاتے پیتے لوگوں کا ان کی حالت پر افسوس کرنا لیکن اوپری طریقے سے، قحط کے مارے ہوؤں کی جاں کنی اور کرب کا نقشہ۔ اس کے برعکس ایک تخلیقی مصنف قحط کے ساتھ ہی ساتھ موت، زندگی اور موت کی جنگ، اور کرداروں کو بحیثیت انسانوں کے پیش کرے گا۔ نہ کہ ایک سیاسی تحریک کی صورت میں۔ یہ اغلب ہے کہ وہ واقعات کے پیش آتے ہی ان کو آرٹ کی صورت میں نہ ڈھال سکے گا کیونکہ جب تک واقعات تجربہ بن کے ہمارے اندر نہ سما جائیں اور ہمارے حسیات کا جزو لانیفک نہ بن جائیں وہ کبھی آرٹ کی صورت اختیار نہیں کر سکتے۔ اس لیے ہم کو رپورٹنگ اور اخبار نویسی کی ضرورت ہمیشہ رہے گی۔ ہماری زندگی میں ان کی بھی مستقل جگہ ہے تاکہ وہ حکومت یا سماج کی بدعنوانیوں کی طرف توجہ دلاتے رہیں۔

آرٹ کے لیے Nostalgia یعنی اس گہری خواہش اور چاہ کی ضرورت ہوتی ہے جو ہمارے تن من میں سما جائے۔ جس طرح وطن سے دور گھر کی تڑپا دینے والی یاد۔ یا وہ جذبہ جو ہمارے اندر ایام گزشتہ کے لوٹ آنے کی خواہش پیدا کرتا ہے ایک اخبار نویس واقعات کو اسی طرح پیش کر دیتا ہے۔ جس طرح وہ ظہور میں آتے ہیں، ایک سیاسی مصنف بھی ان کو صرف لوگوں کے جذبات کو بھڑکانے کا ذریعہ بناتا ہے اور اپنی تحریر کو پر اثر بنانے کے لیے اخبار نویس مقرر کی طرزوں کو استعمال میں لاتا ہے۔ واقعات اس کی زندگی کے گہرے احساس کا جز بن کر نہیں آتے، وہ اس کی زندگی کا ایسا تجربہ نہیں بنتے جو اس کو بدل دے اور بھلائے نہ بھولے۔ جو اس کی شخصیت کا ایک جز ہو جائے اور اس کے کیرکٹر کی ایک کڑی۔ وہ تو محض ایک فوٹو گرافر کی تصویریں ہوتی ہیں جن میں ایمائیت Universality نہیں ہوتی اور حقیقت کو بجسمہ ہماری آنکھوں کے سامنے رکھ دیتی ہیں۔ اس لیے اکثر اثر کرنے والی اصلیتیں کھو جاتی ہیں۔ یا ان پر نگاہ کم پڑتی ہے اور ان کا اثر دیرپا نہیں ہوتا۔ جب تک کہ تصنیف زندگی کے غیر فانی جذبات اور پہلوؤں کو زندہ نہ کر دے وہ آرٹ نہیں بن سکتی۔ آرٹ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ایک تجربہ یا خیال ہم کو اپنے پنجوں میں اس طرح جکڑ لے کہ بغیر اس کا اظہار کیے ہوئے ہم کو چین نہ آئے، جس کے سوچنے کے دوران تخیل اپنا کام کرے اس کو ہر فضول چیز سے پاک اور دھو دھلا کر صاف ستھرا اور لاجواب کر دے۔ بعض سیاسی قسم کی تصنیفیں بھی آرٹ کا مرتبہ حاصل کر سکتی ہیں۔ لیکن اسی وقت جب وہ فرقہ بندی کی حد سے گذر کر زندگی کے اہم اور ہمہ گیر مسائل سے تعلق رکھیں، ان مسائل سے جو فوری نہیں، بلکہ جو غیر فانی ہیں۔ اور ہر زمانہ اور ہر قوم کے لیے یکساں اثر رکھیں، پر اس وقت میرا تعلق افسانوی آرٹ سے ہے۔

محبت اور نفرت، انسانیت اور حیوانیت، زندگی اور موت کے مسئلوں کو کس طرح تصنیف میں پیش کیا جاسکتا ہے؟ یہ چیزیں آنکھوں سے نظر نہیں آتیں، ہاتھوں سے چھوئی نہیں جاسکتیں۔ ہم تو صرف ان کے اثر سے واقف ہیں، اور اس سے بھی پوری طرح نہیں۔ جو کچھ بھی اثر جذبات پر ہوتا ہے۔ ہم صرف محسوس کرسکتے ہیں۔ چنانچہ تصنیف میں بھی ہم صرف ان کے اثر کو دوسروں تک پہنچانے کے لیے ان جذبات اور ان شکلوں کو استعمال کرتے ہیں جن کو سب سمجھ سکیں۔ ہم دنیا میں رہتے ہیں اور ہمارے گرد و پیش اور زمین و آسمان پر وہ صورتیں اور چیزیں ہیں جنھیں کو ہماری عقل تسلیم کرلیتی ہے لیکن پھر بھی ہم ان کو حیرت اور مسرت سے دیکھتے ہیں بے شمار چیزیں ایسی ہیں جن کے متعلق ہم کو کچھ صحیح علم نہیں انسانی تجربہ میں وسعت بھی ہے اور تنگی بھی۔ تو کیا ہم ان چیزوں کے بارے میں لکھنے سے گریز کریں؟ اگر زندگی ایک حقیقت ہے تو کیا موت ایک حقیقت نہیں؟ قحط اور غلامی، بھوک اور افلاس کیا موت سے کم نہیں؟ کیا یہ ہم کو موت کی آغوش میں نہیں لے جاتے؟ جب تک ہم زندہ ہیں زندگی کے مسائل میں الجھے رہتے ہیں جب مرجائیں گے تو کون سی چیزیں ہم کو پریشان کریں گی۔ اس میں شک نہیں کہ موت بعد کی چیز ہے، لیکن زندگی پر نظر رکھتے ہوئے ماننا پڑتا ہے کہ موت اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔

تصنیفی تخلیق انسانی تخلیق کی طرح جذبے، خوشی اور رنج سے بھری ہوتی ہے۔ جس طرح ایک بچہ اپنے وجود سے پہلے اپنے والدین کے ذہنوں میں محض ایک دھندلا سا خیال ہوتا ہے۔ لیکن پھر دو اشیا کے ملنے پر ایک نئی صورت اور ہیئت اختیار کرکے احساسات و جذبات لیے ہوئے گوشت کے پتلے کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ اسی طرح سے آرٹ بھی خارجی حقیقت اور تخیل سے مل کر ہمارے لیے زندگی کے رموز اور حیرت کا آئینہ بنتا ہے اور اس میں زندگی کے وہ سب جذبات جھلکتے ہیں جو ہم کو متحیر و متعجب کرتے اور جمالیاتی سرور سے بھر دیتے ہیں۔

آرٹ بقول بیکن کے قدرت اور انسان کا میل ہے۔ قدرت میں سب اجزاء موجود ہوتے ہیں۔ اور ایک آرٹسٹ ان میں سے ضروری چیزوں کو چھانٹ کر اور یکجا کرکے ایک ایسی چیز تیار کرتا ہے (چاہے وہ تصویر یا تصنیف یا موسیقی ہو) جو انسان کے دماغ اور حسن کے جذبہ کو مطمئن کرکے خوشی بخشتی ہے۔ یہ کام رپورٹنگ، اخبار نویسی یا سیاست انجام نہیں دے سکتے۔ چنانچہ سیاست میں ڈوب جانے کی وجہ سے ترقی پسندی نے ہمارے سامنے تخلیق و ادبی ترقی کا کوئی گہرا معیار پیش نہیں کیا۔ اس کی آورد Contri bution غیر اضافی تھی۔ اس نے ہم کو صرف ماضی، اور ماضی قریب کے ادب کی تاریکی سے نکلنے اور زندگی کے قریب آنے کی ترغیب دلائی، لیکن ہم کو آگے نہ بڑھا سکی کیونکہ اس کے نظریے ادبی نقطۂ نظر سے محدود تھے۔ اس لیے ترقی

ی تحریک صرف ایک خاص سیاسی جماعت سے منسوب ہو کر رہ گئی اور تخلیقی مصنفوں اور
ں پر کوئی دیرپا اثر نہ کر سکی۔

زندگی اور موت و زیست کے مسلے بہت وسیع ہیں۔ اور ایک محدود حلقے میں بند نہیں
اسکتے۔ زندگی کو محض ایک جماعت کے نقطۂ نظر سے کامل اور وسیع طور پر نہیں دیکھا
ا اسی طرح سے جس طرح ہم سارے عالم اور ارض و سما کو صرف ایک ستارہ پر نگاہ جما کر
سمجھ سکتے۔ ترقی کا مطلب آگے بڑھنا ہے۔ صرف ایک جگہ پر کھڑے ہو کر زندگی کو دیکھنا
ہے۔ آرٹ اور رپورٹنگ یا پروپیگنڈہ میں بڑا فرق ہے۔ اب تک ہمارے ہاں اس حقیقت
ر نہیں کیا گیا ہے۔

یہ مسائل اتنے سہل نہیں کہ کسی خاص خیالات کے پیمانے سے ناپے جاسکیں۔ ان کو
کے لیے درد اور گہرے تجربے کی ضرورت ہے۔ محض مشاہدہ سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ
ہ صرف ظاہر سے تعلق رکھتا ہے اور تجربے کے لیے باطن کے احساس کی ضرورت ہے۔

سیاست بدلتی رہتی ہے ایک دور آتا ہے اور ایک دور جاتا ہے۔ لیکن زندگی اور آرٹ
رگی کے باطنی اور ہمہ گیر جذبات کو ظاہر کرتا ہے اسی طرح قائم رہتے ہیں۔

انسانیت کا ابتدائی دور ختم ہو گیا۔ لیکن نغمہ سلیمانی، گیتا اور قل اللہ اسی طرح اب بھی
ے دلوں کو سرور بخشتے ہیں۔ جاگیرداری نظام مٹ چکا لیکن قصہ الف لیلہ ابھی تک ہماری
ں کے پوشیدہ جذبات پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسی طرح ہر دور اور زمانے کے ادبی کارنامے ابھی
زندہ ہیں اور حیات جاودانی رکھتے ہیں۔ دور سرمایہ داری دم توڑ رہا ہے لیکن اسکے تخلیقی
نے زندہ رہیں گے۔ اشتراکیت کی آمد آمد ہے لیکن یہ بھی ایک دن ختم ہو جائے گی۔ مگر آرٹ
ندگی کا دور دورہ اسی طرح قائم رہے گا۔ اس واسطے ہم آرٹ کو سیاسی کوزوں میں بند نہیں
تے اور نہ ہم زندگی کی عظمت اور بڑائی کو کم کر سکتے ہیں۔

(یہ مضمون "موت سے پہلے" کے ساتھ بطور پس لفظ شامل ہے)

نگوں کی تصویریں چپکی ہوئی ہیں جس کے ایک سرخ رنگ کے گھوڑے کی پشت پر "علی صاحب" لکھا ہوا ہے۔ اس کے معنی ان کی کچھ سمجھ میں نہیں آتے اور وہ کہتے ہیں کہ میں نے یہ صرف ان کا مذاق اڑانے کے لیے لگایا ہے بلکہ وہ اس کو ہندوستان کی زندگی اور آرٹ کی تصویر سمجھتے ہیں۔ لیکن مجھ کو ان کے بیوقوف بننے سے لطف آتا ہے اور میں نے اس پردہ کا راز کبھی افشا نہیں کیا۔ کیونکہ اگر میں نے اس راز کو کھول دیا تو وہ غائبانہ مسرت جو مجھے ان کی حیرت اور پریشانی سے حاصل ہوتی ہے دور ہو جائے گی اور میری دولت مجھ سے چھن جائے گی۔

ہر روز صبح کو موچی کی تکلیف دہ آواز گلی سے آتی ہے اور سامنے سڑک پر کھو جاتی ہے۔ اس کی آواز میں دنیا سے بیزاری کا احساس ہے اور اس کی کوفت دہ یکسانی دلخراش معلوم ہوتی ہے۔ اس کی عمر پچاس سال کے لگ بھگ ہوگی۔ اس کی کمر جھک گئی ہے اور وہ آہستہ آہستہ چلتا ہے۔ وہ ایک بے جان طریقہ سے تھکی ہوئی آواز سے چلاتا ہے "موچی کام بوٹ مرمت" اور آگے بڑھ جاتا ہے۔ جب کبھی میری نگاہ اس پر اتفاقاً پڑ گئی ہے تو میں نے اس کو زمین پر اس طرح سوئی ہوئی آنکھوں سے گھورتے ہوئے دیکھا ہے جیسے وہ نہ تو کسی چیز کو دیکھ رہا ہو اور نہ کچھ سوچ ہی رہا ہو۔ اس کی مونچھیں گھنی اور رتل چاولی ہیں اس کی آنکھیں چیپڑوں سے بھری ہوتی ہیں اور اس کے میلے پرانے کپڑے ہمیشہ میلے چیکٹ رہتے ہیں۔ اس کی کمر پر ایک تھیلا لٹکا ہوتا ہے جس میں بیسیوں پیوند لگے ہوئے ہیں۔ اس کے ہاتھ میں حفاظت سے تہ کیا ہوا ایک چمڑے کا ٹکڑا رہتا ہے۔ لیکن اس کا ایک کنارہ کٹا ہوا ہے جو کسی ٹوٹی ہوئی دیوار کی طرح آنکھوں میں گڑتا ہے۔ اسے دیکھ کر بیہودگی اور غلاظت کا احساس ہوتا ہے، ایک ایسی سرد مہری کا جو بہت ٹھوکریں کھانے اور مصائب اٹھانے کے بعد پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے زندگی میں حرارت اور دلچسپی باقی نہیں رہتی اور انسان ایک پھٹے پرانے چیتھڑے کی طرح مردہ اور بے جان رہ جاتا ہے۔ جب وہ چلتا ہے یہ نہیں معلوم ہوتا ہے کہ ایک زندہ آدمی چل رہا ہے، بلکہ یہی احساس ہوتا ہے کہ ایسی قبر میں سے جسے رات کو بجّوؤں اور کتوں نے کھود ڈالا ہو ایک بھوت نکل آیا ہے۔

اس کی آواز میں نہ صرف بیزاری اور تھکن ہے بلکہ زندگی کی بے کاری اور بے ثباتی کا احساس بھی ہے۔ وہ ہمیشہ میرے دروازہ کے سامنے آواز لگاتا ہے حالانکہ اسے اچھی طرح معلوم ہے کہ مجھ سے ٹکے کا کام بھی نہیں مل سکتا۔ مجھے اس کی آواز سے اس قدر الجھن ہوتی ہے کہ ایک روز بالکل عاجز آکے میں نے اس کو اپنے جوتے مرمت کے لیے دیدیے۔ مگر اس نے جائے سنوارنے کے ان کو اور بھی بگاڑ دیا۔ غصہ سے میں نے پیسے اس کے منہ پر دے مارے اور چلایا۔ "یہ لے اور بھاگ۔ اور یہاں مت چیخا کر۔ کھا، بھاگ نہیں تو خیر نہیں"۔

لیلن سڑک پر پہنچتے ہی اس نے مری ہوئی آنکھوں سے زمین کو گھورا اور پہلے سے بھی زیادہ تھکی ہوئی اور بے جان آواز سے چلایا۔ "موچی کام بوٹ مرمت۔" غصہ سے میں نے کواڑوں کو زور سے بند کر دیا

ایک مرتبہ دو چڑیوں نے میرے کمرہ کی کارنس میں گھونسلا بنالیا۔ وہ روشن دان سے گھس آتیں اور چوں چوں کر کے ناک میں دم کر دیتیں، اور میری تنہائی میں خلل انداز ہوتیں۔ ایک آدھ روز تک تو میں اس لیے چپ رہا کہ اگر میں نے ان کو نکال دیا تو بیچاریاں بارش اور آندھی میں مرجائیں گی۔ لیکن میرے صبر کا پیالہ لبریز ہو چکا تھا اور میں ان کے شور سے عاجز آگیا۔ انہوں نے نہ صرف میرا سکون برباد کر دیا تھا بلکہ ان کی بیٹ سے میرا دیوان جو ان کے گھونسلے کے نیچے ہی بچھا ہوا تھا خراب ہو رہا تھا۔ اور شام کی گھٹتی ہوئی روشنی میں ان کی چوں چوں کی یکسانیت دلخراش معلوم ہوتی تھی۔

آخر کار ایک روز میں نے ان کو اڑانے کی ٹھان لی اور اخبار اور تکیے اٹھا اٹھا کر ان پر پھینکنے شروع کیے۔ شام کو ٹہلنے جانے سے پیشتر میں ان کو اڑا جاتا تھا، لیکن میں لوٹ کر آتا اور بجلی جلاتا تو وہ کارنس پر سے جھانکتی ہوتیں اور میرا دیوان ان کی بیٹ، الجھے ہوئے تاگوں اور تنکوں سے بھرا ہوتا۔ ایک روز رات کو جو مجھے غصہ آیا میں نے کھینچ کر ان پر تکیہ مارا۔ ڈر کے چڑیاں اڑیں اور پھڑپھڑانے لگیں۔ لیکن پھر کچھ دیر ادھر ادھر دیواروں سے ٹکرانے کے بعد کارنس میں گھس گئیں۔ میں نے ان کو نکالنے کا پورا ارادہ کر لیا تھا، اور ان کو برابر حیران کرتا رہا۔ ایک چڑیا کارنس سے پھسلی اور دیوار سے ٹکراتی ہوئی کتابوں کی الماری پر گری اور لینن کے چھوٹے سے بت پر بیٹھ گئی۔ میں نے اسے پکڑ کر باہر اندھیرے میں لیجا کر چھوڑ دیا۔ لیکن دوسری اتنی دیر میں سانس لے چکی تھی اور کارنس پر دبک کے بیٹھ رہی اور تکیوں کی مار سے بھی نہ ڈری۔ میں بھی شل ہو کر بیٹھ گیا۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مجھ کو یہ بھی خیال آیا کہ فضول میں نے اس ننی سی جان کو ستایا اور باہر چھوڑ دیا۔ نہ معلوم اسے بسیرے کے لیے کوئی جگہ ملی یا نہیں۔

اگلے روز دونوں میں سے ایک چڑیا بھی نہ آئی۔ مجھے ان کی حالت پر بہت ترس آیا اور میں نے اپنے تئیں بہت لعنت ملامت کی کہ ناحق ان بے زبان جانوروں پر ظلم کیا۔ چند دنوں کے بعد ایک چڑیا نمودار ہوئی اور کئی دن تک کارنس پر اپنی جگہ بسیرا لیا کی۔ لیکن دوسری کا کچھ پتہ نہ چلا۔ کچھ دنوں کے بعد اس نے بھی آنا چھوڑ دیا شاید اس نے کسی اور چڑیا سے جوڑا لگا لیا۔ شاید وہ اس کمرہ سے اکتا گئی جس میں اس کا جوڑا ضائع گیا تھا۔ بہر حال، وہ چلی گئیں مجھ کو تنہا اور اکیلا چھوڑ گئیں۔

کبھی کبھی مجھ کو اپنے کمرہ سے وحشت ہونے لگتی ہے ۔ زندگی سے بیزاری اور ...
میرے اوپر ایک بھوت کی طرح سوار ہو جاتی ہے اور اس سے کسی طرح نجات نہیں مل سکتی
ایک قید خانہ معلوم ہونے لگتا ہے اور میں قیدی ۔ باہر ہوا چلتی ہے اور نیم اور سرس کی خوشبو
کو معطر کر دیتی ہے ۔ تارے آسمان پر چاندی کے ذروں کی طرح چمکتے ہیں اور زمین پر اس طرح
حسن بکھیر دیتے ہیں جیسے ایک حسین محبوبہ اپنی آنکھوں کے نشہ سے عاشق کے دل میں جان ...
دیتی ہے ۔ لیکن یہاں کمرہ کے اندر نہ حسن ہے نہ محبت ۔ صرف کبھی کبھی پردے اس طرح ...
لگتے ہیں جیسے کسی نے ان کو چپکے سے ہلا دیا ہو ۔ مگر کمرہ میں دن بھر کی گرمی اور سورج کی تیزی کے
بعد گھٹن محسوس ہونے لگتی ہے ۔ اس کے اندر کی ہر چیز بدنما معلوم ہوتی ہے ۔ تصویریں اور ...
دان ، میزیں ، کتابیں اور کرسیاں سب مل کر میرے دماغ میں دیوانہ وار رقص کرنے لگتی ہیں اور
دیواروں کا زرد رنگ مردہ اور وحشتناک معلوم ہوتا ہے

ایسے موقعوں پر مجھے اپنے کمرہ سے نفرت ہو جاتی ہے ... باہر ایک عطر بیز اور خواب ...
ہوا چلتی ہے ۔ لوگ ٹھنڈے کپڑے پہنے ہوئے سڑکوں پر خرامہ روی سے ٹہلتے ہیں یا بیٹھ کر ...
گپیاں کرتے ہیں ۔ ... معلوم ہوتا ہے کہ وہ سب کسی خوشگوار اور پرسکون دنیا کے خوابوں میں
منہمک ہیں ۔ کبھی کبھی کوئی شخص سڑک پر رسیلی آواز میں کسی حسینہ کی ... آنکھوں کی
تعریف میں گیت الاپتا ہوا نکل جاتا ہے ۔ جیسے جیسے اس کی آواز دور ہوتی جاتی ہے میرے دل میں
گداز اور رنج بڑھتے جاتے ہیں ۔ مجھے اپنی زندگی کی بیکاری کا خیال آتا ہے ، اس بات کا کہ ...
راستہ پر میں کشاں کشاں چلا جا رہا ہوں وہ بے منزل و بے سود ہے ۔ زندگی کی سرد مہری اور ...
تباہی کی ، وہ کیفیت جس کو میں بھول چکا تھا پھر میرے اوپر طاری ہو جاتی ہے اور میں موت کی تسکین
بخش آغوش کو یاد کرنے لگتا ہوں

آج شام کو میں تھوڑی دیر کے لیے کمرہ سے باہر گیا ۔ سورج کمرہ کی پشت والے دو منزلہ
مکانوں کے پیچھے ڈوب رہا تھا ۔ درختوں پر نئی نئی سبز کونپلیں پھوٹ رہی تھیں ۔ سورج کی کرنیں
ان پر رقص کر رہی تھیں اور کونپلوں کے سبز رنگ میں سرخی کی جھلک پیدا ہو گئی تھی ۔ سامنے
سڑک پر ننگے درختوں اور بدنما مکانوں کی پرچھائیاں تیل کے چکتوں کی طرح پڑ رہی تھیں ۔ میں
کھڑا ہو کر ان چیزوں کو دیکھنے لگا ۔ اتنے میں ایک لڑکا میلے اور پھٹے پرانے کپڑے پہنے ہوئے گذرا ۔
اس کے کندھے پر غلیل لٹکی تھی اور اس کے ہاتھ میں ایک فاختہ تھی جس کو اس نے غلیل سے زخمی
کر کے پکڑ لیا تھا ۔ فاختہ ابھی زندہ تھی اور لڑکا اس کو ایک ہاتھ سے پیار کرتا جاتا تھا ۔ اس کے چہرہ
پر بڑی خوشی اور فتحیابی کی کیفیت تھی ۔ جب لوگ اس کے برابر سے گذرتے تو پہلے وہ چڑیا کو

...ر آدمیوں کی طرف اس امید میں نگاہ اٹھاتا کہ وہ اس کو فخر کی نگاہ سے دیکھیں اور اگر کوئی
...ں کی طرف دیکھ لیتا تھا تو وہ جھک کر فاختہ کو پیار کرتا مجھے اس لڑکے کی خوشی اور فتحیابی
... آنے لگا۔ لیکن فوراً ہی میں ایک لامتناہی کوفت کے دریا میں ڈوب گیا اور ہر چیز سے بیزار
...رہ کے اندر واپس چلا آیا

لیکن یہ کیفیت تو میری زندگی کا ایک جزو بن گئی ہے۔ اس میں نہ کمی ہوتی ہے اور نہ
...۔ ایسے موقعوں پر مجھے یہ شعر یاد آتا ہے

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

لیکن جب کوئی تدبیر بن نہیں پڑتی تو ہم اپنی تقدیر کے لکھے پر قناعت کر لیتے ہیں اور
...ت کی وجہ سے زندہ پڑے رہتے ہیں۔ لیکن زندگی ہم کو ایک فاحشہ عورت کی طرح نہ تو قبول
...رتی ہے اور نہ ہی گھر سے نکال دیتی ہے۔ اور ہم جو کٹ پتلیوں کے مانند ہیں اس بات پر مجبور
...اتے ہیں کہ جس طرح اس کا جی چاہے ہم کو نچائے اور ہم ایسی زندگی پر قانع رہتے ہیں جس میں
...شی کی امید ہے اور نہ غم سے نجات

میرے کمرہ میں ایک شیطان کی شکل کا شمعدان ہے۔ یہ اس بت کی نقل ہے جو پیرس کی
...دام کے گرجا پر بنا ہوا ہے۔ میں نے اس کے اندر ایک نارنجی رنگ کی موم بتی لگا دی ہے اور
...کا رنگ شمعدان کے پتھریلے رنگ میں بہت خوشنما معلوم ہوتا ہے۔ شیطان کی زبان باہر نکلی
...ہے اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ دنیا کا منہ چڑا رہا ہے اور اس کی آنی جانی چیزوں سے نفرت کا
...ر کر رہا ہے۔ میرے بہت سے دوست اس کی ہنسی اڑاتے ہیں لیکن ان کی ہنسی میں اس بات کا
...س اور ڈر چھپا ہوتا ہے کہ ان کی زندگی بے سود ہے اور بے کار۔ مگر میرے اور دوست اس کو
...ن کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور ان کے دلوں میں اس شیطان کی وقعت ہوتی ہے جس نے زندگی
...ت میں اور ایک مشتبہ دنیا کی لطافتوں کے پیچھے جنت کے مزوں کو ٹھکرا دیا

ایک روز شام کو میں اپنے دیوان پر لیٹا ہوا تھا۔ اسی وقت بارش ہوئی تھی اور زمین کی
...ی سوندھی خوشبو سارے میں پھیلی ہوئی تھی۔ جھکڑ چل رہا تھا اور لیمپوں کے نیلے رنگ کے
...دار ریشمی شیڈ اپنے سر دھن رہے تھے۔ میں مارلو کا ڈراما ڈاکٹر فاؤسٹس پڑھتے پڑھتے ان
...ں پر رک گیا تھا۔

کیا یہی وہ عورت ہے جس کے پیچھے ہزاروں جہاز نکل کھڑے ہوئے، جس کی
وجہ سے الیم کی شاندار مینار یں جلادی گئیں؟ پیاری ہیلین مجھے بھی ایک بوسے
سے لازوال کر دے..

اور میں ایک خواب میں کھو گیا تھا۔ سورج غروب ہو چکا تھا اور میرے کمرہ میں
شفق کی ہلکی ہلکی روشنی روشندان سے آرہی تھی۔ میں اپنے خواب میں کھویا ہوا ایک محبو
محبوبہ سے باتیں کر رہا تھا۔ یکایک مجھے یہ احساس ہوا کہ ایک اور شخص بھی کمرہ میں موجود ہے
بغیر مڑے میں نے یہ دیکھنے کو آنکھیں اٹھائیں کہ کون چپکے سے کمرہ میں آگیا ہے۔ میں نے دیکھا
میرے دوست ب - - - - بیچ کی الماری کے پاس کھڑے ہوئے ہیں۔ میں پھر بے خبر اپنے خواب
میں کھو گیا۔ اتنے میں میرے دوست ایک کرسی پر آبیٹھے۔ جب میری نگاہ ان پر پڑی تو ایسا معلوم
ہوا کہ ان کی شکل کچھ بدلی ہوئی سی ہے۔ میں نے غور سے ٹکٹکی باندھ کر ان کی طرف دیکھا تو
میری حیرت کا کچھ ٹھکانا ہی نہ رہا۔ کیونکہ کرسی پر میرے دوست نہیں بلکہ شیطان بیٹھا ہوا تھا
ایک عجیب قسم کے خوف سے میں تھر تھر کانپنے لگا اور اٹھ کر مؤدبانہ بیٹھ گیا۔ اس نے اپنی زبان
سے ہونٹ تر کئے اور بہ مشکل بولا

"میں نے ایک عورت کے پیچھے اور دنیا کے مزوں کی خاطر خدا کی طاقت اور عظمت کے
خلاف بغاوت کی۔ اس نے مجھ کو طاقت اور اقتدار بخشے تھے۔ اور میں اس کا بہت معتبر اور دیانت
دار نائب تھا۔ ہم دونوں نے مل کر آدم کی تخلیق کا مسئلہ طے کیا، ہم دونوں نے اس کا پتلا بنایا
لیکن اس نے حوا کے راز کو مجھ سے چھپایا۔ لیکن جب یہ بھید کھلا تو میں غصہ اور رشک سے کانپنے
لگا۔ اس آدم کو جسے میں نے ہی بنایا تھا ایک جوڑا دیا گیا، لیکن مجھے یہ سزا ملی کہ میں ایک پھیکی اور
بے لطف زندگی بسر کروں۔ مجھے بھی تنہائی ستاتی تھی اور مجھے بھی تسلی اور محبت کی ضرورت تھی
لیکن اس نے میرا اور میری ضرورت کا ذرہ برابر خیال نہ کیا"

اس کے چہرہ پر رنج اور ایسے افسوس کی کیفیت جھلک اٹھی جو ایک شخص اپنے سے
محسوس کرتا ہے، اور وہ ایک لمحہ کے لیے رکا۔ لیکن پھر اس کا چہرہ غصہ اور حسد سے تمتمانے لگا
اس کی آنکھیں سرخ ہو گئیں، اس کی زبان غصہ سے باہر لٹک پڑی اور وہ چیخ چیخ کر کہنے لگا

صرف یہی نہیں، پھر اس نے مجھ کو حکم دیا کہ میں آدم کو سجدہ کروں جسے میں نے ہی
بنایا تھا۔ ہاں، ہاں، وہ یہ چاہتا تھا کہ میں اس کی قوت اور عظمت کے آگے سر جھکاؤں۔ اس نے مجھ کو
ذلیل کیا اور میرا دل اور دماغ اس بات کے لیے چلانے لگے کہ میں اس کی خودی کے خلاف بغاوت
کروں۔ یکایک یہ بات صاف طور سے مجھ پر واضح ہو گئی کہ وہ مجھے صرف اپنے مفاد کا ذریعہ بنانا
چاہتا تھا۔ اس نے مجھے اور میرے حسین خوابوں کو پیر کی خاک کر دیا، اور میں بے انصافی اور ظلم
سہنے کی تاب نہ لا سکا"

جیسے جیسے اس عظیم باغی کی آواز بلند ہوتی گئی ویسے ویسے اس کا چہرہ ایک خاص شہابی دمک سے جگمگانے لگا۔ اس کے لمبے لمبے بال ہوا میں بل رہے تھے، اور شفق کی روشنی میں اس کے چہرہ سے غیظ و غضب ظاہر ہوتا تھا۔ تھوڑی دیر تک تو وہ ایک شاندار دیو کی طرح کھڑا رہا۔ اس کی زبان غصہ اور نفرت سے باہر نکلی ہوئی تھی۔ لیکن پھر اس کے چہرہ کی دمک دور ہو گئی اور اس کی جگہ سختی آ گئی اور وہ افسردہ اور بوڑھا معلوم ہونے لگا۔ پھر دبی ہوئی آواز سے بولا

"لیکن میری طرف سے سب کو غلط فہمی ہے، خاص کر اس دنیا کے باشندوں کو۔ میں نے صرف اپنی خاطر بغاوت نہیں کی تھی بلکہ اس لیے کہ اس کے خیالات اور ارادوں سے اچھی طرح واقف ہو گیا تھا۔ میں نے دیکھ لیا تھا کہ وہ کس قدر قاہر اور خود پسند و خود غرض تھا۔ اس نے سب جاندار چیزوں کے مختلف طبقے بنا دیے تھے، یعنی فرشتوں، انسانوں، اور جانوروں کے، تاکہ جنگ کے موقع پر ان کو ایک دوسرے سے لڑا دے۔ اس نے ایک جنت بنائی اور دوزخ تاکہ ان کو حوصلہ دے جو اس کی طرف ہیں اور ان کو سزا دے جو اس کے خلاف ہیں۔ اور میں نے اس لیے بغاوت کی کہ میں اس کے ظلم اور طاقت کا خاتمہ کر دوں۔ لیکن تم بھی جو خود پیروں تلے کچلے جاتے ہو اور برباد کیے جاتے ہو مجھ کو نہیں سمجھتے اور مجھ سے نفرت کرتے ہو۔ اس خیال سے میری تنہائی اور مایوسی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ لیکن میں تنہا ہوں، اور اپنی درد بھری داستان کسے جا سناؤں، میں کس کی آغوش میں پناہ لوں۔"

وہ خاموش ہو گیا اور اس کی آنکھوں میں درد و یاس کی ایک عجیب کیفیت نمایاں ہو گئی اور اس کے ہونٹ اس طرح لٹک پڑے جیسے وہ انسان کی بزدلی پر اس کا منہ چڑا رہا ہو۔ وہ اسی طرح کھڑا ہوا تھا کہ کونے میں الماری کے پیچھے سے ایک اور شخص آتا دکھائی دیا۔ جب وہ قریب آیا تو میں نے دیکھا کہ وہ لینن تھا۔ اس کے مطمئن اور بردبار چہرہ پر سکون تھا۔ شفق کی روشنی اس کی چوڑی پیشانی پر پڑی اور اس کے تاتری سر کو چمکا دیا۔ اس کے چکلے جبڑے اندھیرے میں اور زیادہ چکلے معلوم ہونے لگے اور اس کا گٹھا ہوا جسم اور بھی زیادہ مضبوط۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہ طاقت کا پتلہ ہے۔ وہ آگے بڑھا اور شیطان کے کندھے پر ہاتھ رکھ کے سنجیدگی سے بولا

"ہم تمھاری بغاوت کی داد دیتے ہیں۔ تم نے خدا کے خلاف جہاد کیا اور میں نے انسان کے مظالم کے خلاف جھنڈا بلند کیا۔ مگر ہم تم سے کہیں آگے بڑھ گئے ہیں۔ تم تخلیق کو فنا کرنا چاہتے تھے، ہم انسانی افزائش کو دنیا کی نعمتوں سے مالا مال کر دینا چاہتے ہیں۔ ہم ایسی دنیا بسانا چاہتے ہیں جس میں سب کا رتبہ برابر ہو، جہاں ذات پات اور جماعتوں کی تمیز مٹ جائے، ایک ایسی دنیا جس میں ہر شخص اپنی ہمت کے مطابق کام کرے اور اپنی ضرورت کے مطابق روزی پائے۔ مجھے

کم از کم ایک ملک میں تو کامیابی ہو گئی ہے لیکن آج کل دنیا میں بہت سے تاریخی واقعات ظہور میں آ رہے ہیں۔ بہت سے ملکوں کے محنت کش اور مزدوری کرنے والے ہر قسم کے مظالم کے خلاف کھڑے ہو گئے ہیں اور ہم کو امید ہے کہ بہت جلد دنیا مظالم اور تکالیف سے پاک ہو جائے گی"

وہ ایک لمحہ کے لیے رکا اور اس کے چہرہ پر پیشین گوئی کی چمک جھلک اٹھی۔ مگر پھر وہ شیطان سے مخاطب ہو گیا

"لیکن تم بہت خود پرست ہو۔ تم خدا سے اس لیے حسد کرتے ہو کہ اس نے تمہارا جوڑا نہیں پیدا کیا۔ لیکن ہم ذاتی بغض و حسد کو معیوب سمجھتے ہیں۔ ہم مصیبت زدہ انسانوں کے حقوق کے لیے لڑتے ہیں چاہے وہ دماغی ہوں یا جسمانی۔ ہمیں اس قسم کی ذاتی بغاوت میں کوئی دلچسپی نہیں جو تم کر رہے تھے۔ ہم تو انقلاب اور انسان کے حقوق کے لیے لڑتے ہیں۔ تمہارا مقصد پست تھا اور تم ناکامیاب رہے۔ ہمارا مقصد بنی نوعِ انسان کے معیار کو بلند کرنا ہے، اس لیے ہم کامیاب ثابت ہوں گے"

یہ کہہ کر وہ رخصت ہوا۔ لیکن اسی وقت ایک اور شخص کمرہ کے ایک تاریک کونے سے نکل کر آیا اور مجھے یہ دیکھ کر بہت تعجب ہوا کہ وہ میرے مصوّر دوست تھے مگر انہوں نے میری طرف مڑ کر بھی نہ دیکھا اور لینن کے کندھے پر ہاتھ رکھ کے اس کو روکا اور کہا۔

"برادر لینن ذرا رک جاؤ۔ میں تمہاری تصویر بنانی چاہتا ہوں۔ یہ میرے لیے بڑے فخر کی بات ہو گی۔ برادر لینن"

لیکن میں بول اٹھا

"ہاں ہاں، برادر لینن کی تصویر ضرور بناؤ اور اس تصویر کو میں لے لوں گا"

میرے منہ سے یہ لفظ نکلنے بھی نہ پائے تھے کہ شیطان چھلانگ مار کر کمرہ سے باہر نکل گیا۔ لینن اور اور اس کے پیچھے پیچھے میرے مصوّر دوست ایک الماری کے پیچھے غائب ہو گئے۔ جب میں نے بجلی جلائی تو دیکھا کہ کمرہ میں کوئی بھی نہ تھا۔ شیطان کا بت اپنی جگہ سے دنیا کو حقارت اور نفرت کی نظر سے دیکھ رہا تھا۔ لینن کے چہرہ پر سکون اور شانتی تھی اور میرے دوست کی تصویروں میں اُن کے چہرہ پر درد اور جد و جہد کی کشمکش تھی.....

مجھے اس گفتگو پر بڑا تعجب ہوا جو میں نے سنی تھی اور جو کچھ میں نے دیکھا تھا اس سے متحیر تھا۔ اس حیرت اور تعجب میں کھویا ہوا میں کمرہ سے باہر نکلا۔ ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی اور تارے زمین سے چشمک کر رہے تھے۔ درخت خوشی اور وجد میں سر دھنتے تھے اور ہوا کی سرسراہٹ میں ایک رنگین اور خوشنما دنیا کے خوابوں کا نغمہ سنائی دے رہا تھا

احمد علی

قید خانہ

(نوٹ ۔ غالباً اس افسانے کے سمجھنے میں کچھ دقت ہو۔ اس لیے اتنا بتا دینا ضروری ہے کہ انسان صرف ایک مکان یا شہر یا ایک ملک میں نہیں رہتا۔ زندگی بہت وسیع ہے اور خیالات کا سلسلہ ان تھک ہے۔ دنیا میری ہے نہ تیری۔ زندگی کی پہنچ بہت دور تک ہے اور تخیل کے لیے موت اور زیست یکساں ہیں۔ مکان میرا گھر نہیں، زندگی ہے، جس کی ہر سمت نرالی اور ہر رت نئی ہے مکان صرف رہائش کی جگہ نہیں بلکہ تخیل ہے۔ اگر ادھر نگاہ اٹھائی تو پہاڑ ہیں اور ادھر تو لندن کی سڑکیں اور مقام۔ ایک کروٹ میں گرمی ہے تو دوسری میں سردی اور بارش۔ ایک ہی وقت میں ماضی اور حال اور مستقبل، زندگی اور موت دکھائی دیتے ہیں۔ "قید خانہ" کا مطلب اور فلسفہ افسانہ ہی میں موجود ہیں۔ یہ بے معنے افسانہ نہیں ہے، اسی لیے شاید مشکل ہو۔)

"ابے او رام لال، ٹھہر تو سہی۔ ہم بھی آ رہے ہیں"

دو آدمی ہاتھوں میں ڈنڈے لیے نشہ میں چور جھومتے آ رہے تھے۔ رام لال جو آگے آگے چل رہا تھا ڈنڈا سنبھالتا ہوا ان کی طرف مڑا جو اب مستی سے گلے لگ رہے تھے۔ ہوا بند تھی اور گرمی سے دم گھٹا جاتا تھا۔ وہ سب تاڑی خانہ سے لوٹ رہے تھے

"ابے سمجھتا کیا ہے۔ ایسا ڈنڈا رسید کروں گا کہ سر پھٹ جائے گا۔"

"او ہوا ٹھہر تو۔ بدل پیترا نچ۔"

اندھیرے میں مجھے ان کی صورتیں تو نہ دکھائی دیں لیکن ہڈی پر لکڑی کے بجنے کی آواز آئی۔ ان کی آوازیں بلند ہوئیں اور پھر دھیمی ہو گئیں۔

سڑک کے دونوں طرف مرد اور عورتیں چارپائیوں پر پڑے سو رہے تھے میری نگاہ ٹانگوں، ہاتھوں اور سوتے ہوئے چہروں پر پڑی۔ قسمت کے قیدی مرد اور عورتیں ساتھ سوتے سڑک پر ننا بچے پیدا ہوتے اور انسان مر جاتے تھے

میں نکڑ پر مڑا۔ سامنے میرا عالیشان مکان سیاہ درختوں کی آڑ میں خاموش کھڑا تھا۔ اس کے اندر میں بموں اور گولہ باری سے محفوظ زندگی بسر کرتا ہوں۔ قریب ہی سڑک کے موڑ پر پلاؤ نام کا شراب خانہ ہے۔ جب بارش ہوتی ہے تو میں اس کے اندر اپنی کوفت شراب سے دور کرنے چلا جاتا ہوں۔ چوڑی سیاہ سڑک آئینہ کی طرح چمکتی ہے، اور پانی میں دوکانوں اور مکانوں کے عکس اس کی سطح پر کھڑکیوں اور دیوار ں کا گمان پیدا کر دیتے ہیں۔ جب میں رات کو اسٹیشن سے واپس آتا ہوں تو نکڑ والی دوکان ایک جہاز کی طرح سڑک کے پانی پر چلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور اس کی نوک میرے خیالات کے چپوؤں سے ملتی ہے۔ سردی سے میں اپنے ہاتھ گرم کوٹ کی جیب میں گھسا لیتا ہوں اور شانے سکیڑے کانپتا ہوا پٹری پر تیز تیز چلنے لگتا ہوں۔ بوندیں میری سیاہ ٹوپی پر زور زور سے گرتی ہیں اور ہلکی ہلکی پھوار میری عینک پر پڑنے لگتی ہے۔ اندھی نگری کے سبب کچھ دکھائی نہیں دیتا۔ ایک کار میرے جہاز کو کاٹتی ہوئی گذر جاتی ہے، اور اس کی مدھم روشنیوں کے عکس سے سڑک جگمگا اٹھتی ہے۔ میں پلاؤ میں داخل ہو جاتا ہوں۔ کمرہ دھوئیں اور پسینہ اور شراب کی بو سے بھرا ہوا ہے۔ عینک پر بھاپ جم جانے کی وجہ سے ہر چیز دھندلی نظر آنے لگی۔ میں عینک کو صاف کرنے کے لیے اتار لیتا ہوں۔ سامنے اپنی ایک لمبی میز کے پیچھے کھڑی لکڑی کے پیپوں میں سے مشین سے کھینچ کھینچ کر شراب کے گلاس پینے والوں کی طرف بڑھا رہی ہے۔ اس کے جسم پر سوائے ہڈیوں کے اب کچھ باقی نہیں۔ اس کے سر پہ سفید بال ہیں لیکن کمر ابھی تک ایک سرو کی طرح سیدھی ہے۔ اس کی آنکھوں سے روشناسی کے طور اور اس کے ہونٹوں سے خیر مقدم کا تبسم ٹپک رہا ہے۔ لیکن دس بجتے ہی وہ چلانا شروع کر دے گی:

"ختم کرو بھائی، ختم کرو۔ یہ آخری دور ہے۔ چلو ختم کرو۔"

مگر ہنسی اور مذاق اور شور اسی طرح قائم رہے گا۔ وہ اسی طرح کل سے شراب کھینچتی رہے گی اور اس کی آواز میرے کانوں میں رات کو خوابوں میں گونجے گی: "ختم کرو، ختم کرو، یہ آخری دور ہے۔"

مجھے تیری آواز سے سخت نفرت ہے، اینی۔ کیا تو ذرا بھی اپنا لہجہ نہیں بدل سکتی؟ میری آواز تو اپنے تیسرے شوہر کی قبر میں بھی اس کا دل ہلا دیتی ہوگی۔ کیا تجھے یاد ہے وہ اپنا شوہر جو شراب کی مستی میں راہی ملک بقا ہوا؟ اگر تو اپنے ٹوٹے ہوئے بار مونیم کی آواز میں اس پر نہ چلاتی تو شاید وہ آج تک زندہ ہوتا۔ لیکن تو تو مردوں پر حکومت کرنے کو پیدا ہوئی تھی، شیروں کو سدھانے کے لیے

"کیسا برا موسم ہے"۔ نینیٹ نے میز کے پیچھے والے دروازہ سے نکل کر کہا اور ایک شوخی بھری مسکراہٹ اس کے ہونٹوں پر کھیل گئی۔ میں بولا "توبہ۔ توبہ"

یہ عورت دیوی معلوم ہوتی ہے۔ اس کا قد لمبا ہے اور بدن پر سیاہ کپڑے ہیں، چھاتی پر

ایک سرخ گلاب چمک رہا ہے اور کانوں میں چھوٹے بندے۔
"اچھے تو ہو؟" اس نے محبت بھرے لہجہ میں میرے کان کے قریب آکر کہا۔
"ہاں، تم سناؤ۔"
"تمہاری دعا ہے۔ لیکن یہ تو کہو آج یہاں کیسے بیٹھے ہو؟ تم تو ہمیشہ اپنے مخصوص کونے ہی میں بیٹھا کرتے تھے۔"
میں نے مڑ کر آتش دان کی طرف دیکھا۔ وہاں ہڈسن بیٹھا ہوا تھا۔ ہڈسن پیشہ کا درزی ہے، جسم کا توندل اور سر کا ٹامڑا۔ وہ ایک اور محلہ میں رہتا ہے۔ لیکن اس کا معمول ہے کہ ہر رات کو دو گلاس کڑوی کے پینے پلاؤ میں ضرور آتا ہے۔ آندھی جائے مینہ جائے لیکن اس کا یہاں آنا نہیں جاتا۔ ایک زمانہ میں اس کو اینی سے محبت تھی اور اس کے تینوں شوہر یکے بعد دیگرے میدان عشق میں ہڈسن کو پیچھے چھوڑتے چلے گئے۔ لیکن اس کی وضعداری دیکھیے کہ ابھی تک پرانی روش کے مطابق اسی پابندی سے یہاں آتا ہے، مگر اینی اس کی طرف نگاہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھتی۔
ہڈسن بڑے کڑوے مزاج کا آدمی ہے۔ نہ جانے کیوں اس کو مجھ سے اس بات پر چڑھ ہو گئی ہے کہ میں ہمیشہ اسی کونہ میں بیٹھتا ہوں۔ ایک رات وہ بولا
"کیوں جی، تم ہمیشہ یہیں بیٹھتے ہو۔"
"تو کیا تمہارا دینا آتا ہے؟" میں نے کہا۔ "اگر تمہارا جی چاہے تو تم بیٹھ جایا کرو۔"
"اور تم اپنی کرسی عورتوں کو بھی نہیں دیتے۔"
"دیکھو میاں" میں نے کہا۔ "اس صدی کے تیس سال بیت گئے چالیسواں لگا ہے۔ اب رقت آموز نسوانیت کے دن گئے۔"
"تاہم تمہیں یہاں بیٹھنے کا کوئی حق نہیں۔"
"اگر تمہیں یہ کونا اتنا ہی پسند ہے تو شوق سے بیٹھا کرو۔ لیکن تم تو اینی ہی کے قریب بیٹھنا چاہتے ہو۔"
""یہی بات ہے تو دیکھا جائیگا۔" اس نے دانت پیس کر کہا اور مجھے غضب سے دیکھا
اور میں نے ہڈسن کی طرف اشارہ کیا۔
"تم نے اس کی بھی بھلی فکر کی۔" نینیٹ نے کہا۔ "وہ تو پاگل ہے۔ اس نے تمہیں اپنی تصویریں بھی ضرور دکھائی ہوں گی؟"
"اس سے کہیں ایسی بھی غلطی ہو سکتی تھی؟"
اور ہم دونوں مل کر ہنسنے لگے۔
اسی روز کا واقعہ ہے۔ میں کھڑا کمبرے سے باتیں کر رہا تھا کہ ہڈسن نے میرے کوہنی ماری۔ جب

میں نے اس کی کوئی پروانہ کی تو اس نے مجھے دوبارہ ٹہو کا دیا میں اس کی طرف مڑا
"ہلو"
"گڈ ایوننگ" وہ مسکرا کے بولا، "کیسا مزاج ہے؟"
"آپ کی نوازش ہے۔ اور یہ کہہ کے میں پھر کمبرے کی طرف مخاطب ہو گیا۔ ہڈسن نے پھر کوہنی ماری۔ میں غصہ سے اس کی طرف مڑا۔ وہ اپنی جیب میں کچھ ٹٹول رہا تھا۔
"تم نے یہ بھی دیکھا ہے؟" اور اس نے میری طرف ایک سڑی سی تصویر بڑھا دی۔ تین منے منے آدمی کرسیوں پر بیٹھے تھے اور ان میں سے ایک ہڈسن تھا۔
"یہ جنگ عظیم میں کھینچی تھی، مجھے، جب میں سارجنٹ تھا۔" یہ کہہ کر وہ ہنسا اور خوشی سے اس کی باچھیں کھل گئی۔
میں نے کہا
"تو اب کیوں نہیں بھرتی ہو جاتے؟"
"اب تو میری عمر اسی سال کی ہے۔" یہ کہہ کر اس نے ایک آہ بھری۔
"تمہاری عمر تو بہت کم معلوم ہوتی ہے۔ تم بڑی آسانی سے بھرتی ہو جاؤ گے۔ آجکل سپاہیوں کی بہت کمی ہے۔"

اس کے بعد میں نے منھ موڑ لیا۔ ہڈسن نے برا سا منہ بنایا اور اپنے برابر والے کو جنگ عظیم میں اپنی بہادری کے قصے سنانے لگا

لوگوں کو چیرتا پھاڑتا میں اپنے کونہ کی طرف گیا اور کارنس میں کھڑا ہو گیا کہ کوئی کرسی خالی کرے تو بیٹھوں۔
"تو تم میرے کونے میں آہی گئے؟" میں نے ہڈسن سے کہا۔ اس نے بتیسی دکھائی اور ایک قہقہہ لگا یا۔ آج وہ ذرا خوش خوش معلوم ہوتا تھا۔

وہ اصرار کرنے لگا کہ بنچ پر بیٹھ جاؤ۔ مجھے بنچ پر بیٹھنے سے سخت نفرت تھی، لیکن جب وہ نہ مانا تو میں بیٹھ ہی گیا۔ وہ بھی کرسی چھوڑ کر میرے پاس آن بیٹھا۔
آج اتفاق سے میری ایک دوست سے مڈھ بھیڑ ہو گئی۔" ہڈسن لگا کہنے۔ "وہ بڑا فلسفی ہے، مجھے، میں نے کہا کہ بھئی تم بڑے فلسفی بنتے ہو، میں بھی ایک بات بتاؤ۔ اس نے کہا اچھا۔ میں نے پوچھا کہ دنیا کیسے اپنی جگہ پر قائم ہے؟"
کیا مطلب؟" میں نے کہا۔
کیا مطلب۔ جو کچھ میں نے کہا۔ یعنی چاند، تارے، سورج اور زمین سب اپنے اپنے کام میں

مشغول ہیں۔ آخر وہ کیا طاقت ہے جو ان کو اپنا فرض پورا کرنے پر مجبور کرتی ہے وہ تو کوئی معقول جواب نہ دے سکا۔ تم بتاؤ کہ کون سی چیز ان سب ستاروں کو اپنی اپنی جگہ قائم رکھتی ہے۔

بحث کرنے کو میرا جی نہ چاہتا تھا اس لیے میں نے جواب دیا

"خدا"

"نہیں غلط۔"

"تو پھر کیا چیز ہے؟" میں نے پوچھا

"میں تو خود تم سے پوچھ رہا ہوں۔"

"تو پھر یگانگت سب ستاروں اور سارے عالم کو اپنی جگہ قائم رکھتی ہے۔"

"غلط" اس نے جما کر کہا۔ "معلوم ہوتا ہے تم نے بس گھاس ہی کھودی ہے۔"

"تو پھر تم ہی بتاؤ نا؟"

"اچھا لو میں بتائے دیتا ہوں۔ یہ سب تارے جو آسمان میں جگ مگ جگ مگ کرتے ہیں۔ یہ چاند جس کی رقصاں کرنیں ٹھنڈک پہنچاتی ہیں، وہ سورج جو اپنی روشنی سے دنیا کو گرمی اور اجالا بخشتا ہے، یہ خوبصورت زمین جس پر ہم سب بستے ہیں، ان سب کو ایک عجیب و غریب اور لاجواب طاقت اپنی اپنی جگہ قائم رکھتی ہے اور یہ طاقت بجلی ہے۔"

میں بے ساختہ ہنس پڑا۔ ہڈسن غصہ سے چلانے لگا

"تو تمہیں یقین نہیں آیا؟ تم اس بات کو نہیں مانتے کہ بجلی وہ طاقت ہے جو ان سب تاروں کو یکجا رکھتی ہے؟ کیا تمہیں یہ بھی معلوم ہے کہ تم کیسے پیدا ہوئے۔"

بہت محظوظ ہو کر میں نے کہا

نہیں۔"

"اچھا تو میں بتائے دیتا ہوں۔ تمہارے باپ نے تمہاری ماں کے پیٹ میں بجلی ڈالی تھی، اور پھر تم پیدا ہوئے"

میں زور زور سے ہنسنے لگا اور خیال کیا کہ شاید ہڈسن نے آج معمول سے زیادہ پی لی ہے۔ وہ بجلی کے راگ الاپتا رہا یہاں تک کہ میں عاجز آگیا اور ایک دم سے کھڑا ہو کر گھر کی طرف چل دیا۔ مجھے اس عجیب و غریب نظریے اور اس کے حامی پر ہنسی آرہی تھی۔ پھر خیال آیا کہ وہ اپنی اندرونی دنیا کے ہاتھوں قید ہے۔ اور یہ سوچتے سوچتے میں تنہائی اور کوفت کے سمندر میں ڈوب گیا

میرے کمرے کتابوں، الماریوں اور کرسیوں سے بھرے ہوئے ہیں۔ میں اکثر کوفت سے

جہاں ٹہلتا ہوں ۔ تنہائی مجھے کھانے لگتی ہے اور میں بیزار ہو جاتا ہوں، میرا مکان، اس کے بڑے بڑے کمرے اور سلاخوں دار کھڑکیاں قید خانہ معلوم ہوتی ہیں ۔ میں کھڑکیوں سے جھانکتا ہوں میری نگاہ کشادہ میدانوں، مرغزاروں اور پہاڑوں پر پڑتی ہے ۔ رات کو آسمان تاروں سے بھر جاتا ہے اور اس کی وسعت کی کوئی تھاہ نہیں ملتی ۔ زندگی آسمان کی طرح آزاد ہے ۔ لیکن زندگی کے افق سے دور اور دنیائیں ہیں اور ستاروں سے پرے اور جہاں ہیں جو ان ستاروں اور اس دنیا سے کہیں زیادہ خوشنما اور رنگین ہیں ۔ میری ہڈیاں اور جسم میرے خیالات بھی اس قید خانہ کی سلاخیں ہیں جس کو ہم زندگی کہتے ہیں ۔ لیکن میں اپنے جسمانی روپ سے آزاد نہیں ہو سکتا اسی طرح جیسے میرا جسم ان مکان کے قید خانہ سے آزادی حاصل نہیں کر سکتا ۔ اپنے کمروں کی چار دیواری میں اپنے تخیل کے اندر میں بھی اسی طرح چکر لگاتا ہوں جیسے چڑیا گھر کے پنجروں میں ریچھ ۔

کبھی کبھی میں تنہائی سے پاگل ہو جاتا ہوں اور سلاخوں کو پکڑ کر درد سے چیخنے لگتا ہوں اور میری پھٹی ہوئی آواز میں غلامی اور اس روح کی تکلیفوں کا نغمہ سنائی دیتا ہے جو صدیوں سے آزادی کے لیے جان توڑ کوشش کر رہی ہے ۔ جب لوگ میری چیخ سنتے ہیں تو تماشا دیکھنے کو اکٹھے ہو جاتے ہیں ۔ وہ بھی سلاخیں پکڑ لیتے ہیں اور میری نقل کرتے ہیں ۔ ان کا منہ چڑانا میرے دل میں ایک تیر کی طرح لگتا ہے اور میرا دماغ انسان کے لیے نفرت سے بھر جاتا ہے ۔ اگر میں اپنے پنجرے سے نکل سکتا تو ان کو ایک ایک کر کے مار ڈالتا اور ان کے کھوکھلے سینوں پر فتح کے جذبہ میں چڑھ بیٹھتا ۔ کاش کہ میں ایک ہی دفعہ انسان کو بتا سکتا کہ وہ ازحد ذلیل ہے اور اس کی روح کمینی اور سڑاندی ۔ پہلے تو وہ آدمی کو ایک پنجرے میں بند کر دیتا ہے اور پھر اس بزدلانہ حرکت پر خوش ہوتا ہے ۔ قفس کے باہر وہ آزاد ہے نہیں آزاد نہیں بلکہ اپنی ہی بنائی ہوئی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے جیسے سائے جکڑے ہوئے ہوتے ہیں) اور باہر سے ایک بزدل کی طرح مونگ پھلی دکھاتا ہے اور میری ترغیب اور بھوک پہ خوش ہوتا ہے ۔ لیکن اکثر جب وہ مونگ پھلی دکھاتا ہے اور میں اسے لینے کو اپنا منہ کھولتا ہوں تو وہ صرف ایک کنکری پھینک دیتا ہے ۔ میں غصہ سے چیخ اٹھتا ہوں لیکن میری کوئی بھی نہیں سنتا ۔ مگر وہ جو میری روح کو ایذا پہنچاتے ہیں، میرے درد پر خوشی سے تالیاں بجاتے اور میرے زخموں پر نمک چھڑک کے خوش ہوتے ہیں، انہیں کیا معلوم کہ مجھ پر کیا گذرتی ہے، وہ کیا جانیں کہ روح کسے کہتے ہیں ۔ وہ شاید اپنی سفید چمڑی پر غرور کرتا ہے اور مجھے اس لیے ایذا پہنچاتا ہے کہ میں کالا ہوں اور میرے جسم پر لمبے لمبے بال ہیں ۔ لیکن میرا ہی جی جانتا ہے کہ مجھے اس سے کتنی نفرت ہے ۔

ہر روز ایک شخص دور سے میرے پنجرہ میں غذا رکھ دیتا ہے ۔ وہ نزدیک آنے سے شاید

یں یہ ڈرتا ہے کہ میں کہیں اس کا گلا نہ گھونٹ دوں۔ کبھی کبھی وہ مجھ سے باتیں بھی کر لیتا ہے،
ن سلاخوں کے باہر سے۔ اکثر وہ اچھی طرح پیش آتا ہے اور میری آزادی اور رہائی کا تذکرہ کرتا
ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ اچھا معلوم ہوتا ہے اور میں ہمالیہ کی برفانی چوٹیوں، چیڑ کے جنگلوں اور
ہند کے چھتوں کے خواب دیکھنے لگتا ہوں۔ اس نے جب پہلی بار مجھ سے شفقت سے باتیں کیں
و میری خوشی کی کوئی انتہا نہ رہی۔

کیسے ہے تو، ابے کالے غلام؟ رات کو خوب سویا؟ ہاں؟ شاباش۔"

میں نے عجز و محبت سے اس کی طرف دیکھا اور خوشی کے مارے اپنا منہ کھول دیا۔

اچھا اگر میں تجھ کو آزاد کر دوں تو کیسا ہو؟"

یں خوشی کے مارے پھولا نہ سماتا تھا اور وجد سے چھاتی پیٹنے لگا۔

"لیکن تو آزادی لے کر کریگا کیا؟ میں تجھ کو کھانا دیتا ہوں، تیرا گھر صاف رکھتا ہوں۔ ذرا ان
ندروں کو تو دیکھ۔ تو نے کبھی اس بات پر بھی غور کیا ہے کہ وہ سردی میں سکڑتے اور بارش
یں بھیگتے ہیں؟ دن کو غذا کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ رات کو جہاں کہیں جگہ مل گئی
سیرا لے لیا۔ ان کی زندگی وبال ہے۔ اگر تو بھی آزاد ہوتا تو ان کی طرح مارا مارا پھرتا۔ کیوں بے
لام۔ یہی بات ہے نا؟"

یرا دل بیٹھ گیا اور میں نے ایک آہ بھری۔

ارے جا بھی، میں تو مذاق کر رہا تھا، تو برا مان گیا۔ میں سچ مچ تجھے رہا کر دوں گا۔"

وشی کی کیفیت پھر لوٹ آئی اور میں اس کے لیے جان تک قربان کرنے کو تیار تھا۔

مگر ایسے وعدے تو اس نے بارہا کیے ہیں، اور اب تو اس کا اعتبار تک اٹھ گیا ہے۔ وہ تو
ہ کے بھول جاتا ہے، لیکن میں اپنے قفس میں نہیں بھولتا اور اپنی آزادی کے خواب دیکھنے لگتا
وں، اس وقت کے جب کہ میں اپنی زندگی کا خود مالک ہوں گا۔ اب تو وہ جب کبھی مجھ سے باتیں
۔ تا ہے تو میرے دل میں نفرت ابھر آتی ہے اور کوئی بھی اس کی آگ کو نہیں بجھا سکتا۔ لیکن میں
ں کے ہاتھوں قید ہوں اور صبر و مجبوری کے علاوہ کچھ اور چارہ نہیں۔

اس ظلم اور تشدد سے میں اس قدر مجبور ہو جاتا ہوں کہ اپنے مکان کی کھڑکیوں کی سلاخوں
پکڑ کر کراہنے لگتا ہوں۔ صرف اسی طرح دنیا کے منہ چڑانے اور جگ ہنسائی سے نجات مل سکتی
ہے اور میرے دل کو قدرے سکون ہوتا ہے۔ مگر جب میرا غصہ کم ہو جاتا ہے تو کوفت اپنے پنجوں
ں جکڑ لیتی ہے اور میں اپنے کمروں اور مکان کی کال کوٹھری میں ٹہلنے لگتا ہوں اور جب اس سے
ی عاجز آجاتا ہوں تو کرسیوں پر بیٹھ کے گھٹنوں ٹوٹے ہوئے فرش یادیواروں کو گھورا کرتا ہوں۔

کوفت سے عاجز آکر ایک رات میں باہر آیا۔ جاڑوں کا موسم تھا اور سڑکوں پر برف
ہوئی تھی۔ یکایک مجھے کلیرا کا خیال آگیا اور اس سے ملنے کی نیت سے اسٹیشن کی طرف چل دیا
جب میں نے گھنٹی بجائی تو نوکرانی نے دروازہ کھولا اور مجھے دیکھ کر اس طرح مسکرائی
جیسے اس کو علم تھا کہ میں کس لیے آتا ہوں۔ اس کی ہنسی میں ایک مرجھائی ہوئی بڑھیا کی وہ خوشی
تھی جو ایک نوجوان مرد اور عورت کے یکجا ہونے کے خیال سے پیدا ہوتی ہے۔ پھر اس کے چہرے پر
ایک اور ہی کیفیت نمایاں ہوئی اور اس نے مجھے شکایت کی نظر سے اس طرح دیکھا جیسے اس کی
نیلگوں آنکھیں کہہ رہی ہوں، "تم کتنے خراب انسان ہو۔ ایک لڑکی کو اتنی دیر تک انتظار کروایا۔"
اس کے جذبۂ نسوانیت کو ٹھیس پہنچی تھی، اس جذبے کو جس کے سبب جنس ایک لاجواب،
رومانی شئے معلوم ہونے لگتی ہے۔ اور اس نے بھرائی ہوئی آواز سے کہا "تم نے بڑی دیر لگادی"
"ہاں، ذرا دیر ہو گئی۔ ویسے تو خیریت ہے؟"
وہ پھر ہنسنے لگی اور سیڑھیوں پر چڑھتے وقت میری کمر پر ایک معنی خیز طریقے سے دھپ رسید کیا
میں نے کلیرا کے کمرہ کا دروازہ کھولا۔ ریڈیو پر کوئی چیخ چیخ کر ہذیانی لہجہ میں تقریر کر رہا
آتشدان میں گیس کی آگ جل رہی تھی اور ایک کرسی پہ سیاہ ٹوپی رکھی تھی جس پر سنہری پھول بنا
ہوا تھا۔ نیلے رنگ کی کرسیاں اور تکیے اور سرخ قالین بجلی کی روشنی میں اداس اداس معلوم ہو
رہے تھے۔ اور کلیرا کا کہیں پتہ نہ تھا۔ مجھے ایک کونے سے سسکیوں کی آواز آئی۔ جھانک کے جو
دیکھا تو کلیرا پلنگ پر اوندھی پڑی رو رہی تھی۔
یہ بات مجھے سخت ناگوار ہوئی۔ مانا کہ مجھے دیر ہو گئی لیکن اس رونے کے کیا معنے تھے
مجھے اس سے عشق تو تھا نہیں۔
"کیا بات ہوئی؟" میں نے پوچھا۔ "روتی کیوں ہو؟"
تھوڑی دیر تک تو وہ سسکیاں لیتی رہی پھر ڈبڈبائی ہوئی آنکھوں سے شکایت کرنے لگی۔
"تم کبھی وقت پر نہیں آتے۔ روز روز دیر کرتے ہو۔ تمہیں میری ذرا بھی چاہ نہیں۔" میں بولا
"دیر ضرور ہو گئی، اس کی معافی چاہتا ہوں۔ لیکن آخر اس طرح کیوں پڑی ہو؟"
"طبیعت خراب ہے۔" یہ کہہ کر وہ آنسو پونچھتی ہوئی اٹھ بیٹھی اور اپنا حال بیان کرنے لگی۔
وہ باتیں کر رہی تھی لیکن میرے دل میں طرح طرح کے خیال آرہے تھے۔ میری کوفت
کم نہ ہوئی تھی۔ اس میں شک نہیں کہ اول تو وہ حوا کی اولاد تھی اور پھر عورت لیکن وہ مجھ سے کیا
چاہتی تھی؟ اس کا خیال تھا کہ مجھ کو اپنے قبضہ میں کر لے گی لیکن اس کو یہ نہ معلوم تھا کہ مجھ پر کسی
کا بھی جادو نہیں چل سکتا۔ وہ اپنی ہی جگہ پر رہ جائے گی اور میں دوسری عورتوں کی طرف دوسری

...میں بڑھ جاؤں گا۔ میرے لیے عورت محض ایک کھلونا ہے، ایسا ہی بہلاوا جیسے بازیگر کا ...جس طرح بچے کا دل ایک کھلونے سے بھر کر دوسرے کھیلوں میں لگ جاتا ہے اسی طرح ...ی ایک ہی بلا میں گرفتار ہونا نہیں چاہتا۔ عورت ایک صیاد ہے اور مرد کی روح اور جسم ...ں پر قبضہ کرنا چاہتی ہے۔۔۔ ۔

میں اپنے خیال میں کھویا ہوا تھا۔ اس بات سے اس کے جذبۂ خود نمائی کو اس لیے ٹھیس ...ہ میں اس کی طرف متوجہ نہ تھا۔

...ت مجھ سے زیادہ دلچسپ معلوم ہوتی ہے،" وہ جل کے بولی۔

...بھی کیسی باتیں کرتی ہوں۔ میں تمہاری باتیں غور سے سن رہا ہوں۔"

...ہمیشہ یہی کرتے ہو۔" اس کے ان الفاظ میں جلن کا احساس تھا۔

...ں کتنی ہی کوشش کیوں نہ کروں تم کو جان نہ پاؤں گی۔"

...ٹھیک کہتی ہو۔ میں اپنے آپ کو ایک معمہ معلوم ہوتا ہوں۔ میں بڑا خود دار ہوں۔"

...ں تم مغرور ہو۔ عورتوں نے تمہارا دماغ خراب کر دیا ہے۔ مگر تم اتنے برے تو نہیں ہو۔ تم ...ے آپ میں چھپے رہتے ہو، میں نکالنے کی کوشش کروں گی۔"

وہ اپنے کو محض دھوکا دے رہی تھی۔ وہ تو کیا مجھے نجات دلاتی میں خود اپنے سے ہار مان چکا ...وں۔ ایک عورت نے مجھے اپنے اندر پناہ لینے پر مجبور کر دیا تھا اور اب مجھے کوئی نہیں نکال سکتا۔

"اب تو یہ ممکن نہیں۔" میں نے کہا "اپنے تحفظ کے لیے قلعہ بنایا تھا، خود ہی میں نے ...س قید خانے کی دیواریں کھڑی کی تھیں۔ اب میں نہ تو ان کو ڈھا ہی سکتا ہوں اور نہ آزادی حاصل ...سکتا ہوں۔"

مجھے اس کی آنکھوں میں ایک لمحہ کے لیے پریشانی کی جھلک دکھائی دی۔ پھر اس نے مجھے ...پنی آغوش میں لے لیا۔ نہ اس نے منہ سے ایک لفظ نکالا نہ میں نے کچھ کہا۔ وہ مجھے تسکین دینی ...چاہتی تھی، اس بات کا احساس پیدا کرا رہی تھی کہ وہ مجھے اپنی حفاظت میں رکھنا چاہتی تھی۔ مجھے ...س پر ترس آنے لگا اور اپنی حالت پر بھی افسوس ہوا۔

"مجھے افسوس اس بات کا ہے کہ تمہاری ملاقات غلط آدمی سے ہوئی۔")

...نہیں۔ ٹھیک آدمی سے۔" اور یہ کہہ کر اس نے مجھے زور سے بھینچ لیا۔ میں اس کی پیٹھ کو تھپکنے لگا، ...س نے اپنی باہیں ڈھیلی کر دیں۔ لیکن پھر اس نے مجھے سینے سے چمٹا لیا اور محبت سے کہا۔

...میری جان!" اور بڑی نرمی اور شفقت سے مجھے اس طرح جھلانے لگی جیسے میں ایک ننھا ...بچہ تھا، وہ مامتا بھری ماں اور اس کی آغوش ایک جھولا جس میں میں آرام کی نیند سو سکتا تھا اور دنیا

کو بھلا کر سب خوف و خطر سے نجات پالیتا۔

بڑی دیر کے بعد اس نے مجھکو جانے دیا۔ جب میں اسٹیشن پہنچا تو بارہ بج چکے تھے اور
آخری ریل چھوٹ رہی تھی۔ میں جب ریل سے اتر کے باہر آیا تو چودھویں کا چاند ڈھلے ہوئے
آسمان پر چمک رہا تھا اور اس کی روشنی میں سڑکیں سفید براق برف کی رضائی اوڑھے پڑی تھیں۔
درختوں کے سائے ایک عجب کیفیت پیدا کر رہے تھے اور چاندنی میں برف ایک خواب کی طرح
غیر حقیقی اور تعجب خیز معلوم ہوتی تھی۔ دستانے اتار کر میں نے یہ دیکھنے کو برف ہاتھ میں اٹھائی
کہ کہیں روئی کے گالے تو زمین پر اس لیے نہیں بچھا دیے گئے ہیں کہ اس کو گرم رکھیں۔ لیکن وہ
میرے ہاتھ کی گرمی سے پگھل گئی۔ میں اور اٹھانے کو جھکا۔ میرے پیروں تلے وہ چرمر کر کے ٹوٹی۔
میں نے جوتے کی نوک سے ٹھوکر ماری۔ کیا وہ سخت تھی یا نرم؟ ایک شخص جو پاس سے گزر رہا
تھا مڑ کر دیکھنے لگا کہ میں کہیں پاگل تو نہیں ہوں۔ پھر یہ سوچتا ہوا کہ شاید کوئی خبطی ہے چلا گیا۔
میں بھی تازہ ہوا کے گھونٹ لیتا ہوا آگے بڑھا۔ دور دور جس طرف بھی نگاہ اٹھتی تھی ہر چیز ایک
خواب کی طرح انوکھی اور خوبصورت معلوم ہو رہی تھی

مکان کے دائیں طرف قبرستان ہے۔ اس کے اندر قبریں ہیں لیکن قیدیوں کا اب نام و
نشان بھی باقی نہیں۔ صرف پتھر اور تاریک کوٹھریاں زندگی کی ناپائیداری اور دنیا کی بے ثباتی کی
یاد دلانے کو ابھی تک موجود ہیں۔

پشت پر ڈراؤنا اور بھیانک جنگل ہے۔ اس میں عجیب عجیب آوازیں اور خواب چھپے
ہوئے ہیں۔ اکثر شیروں کے دہاڑنے کی آواز آتی ہے اور شام کو لکھوکھا کوے کائیں کائیں کر کے
آسمان سر پہ اٹھا لیتے ہیں۔ مگر اس کے اندر آزادی اور اس لامتناہی قید خانہ سے رہائی کی امید بھی
جھلکتی ہے۔ ایک دن میں بھی اس میں قدم رکھوں گا۔ لیکن اگر یہ بھی قید خانہ ثابت ہوا تو پھر میں
کدھر جاؤں گا؟ یہاں کم از کم آزادی کی امید تو ہے۔ جنگل میں شاید یہ بھی نہ ہو۔ یہ خیالات مجھے
اکثر پریشان کیا کرتے ہیں۔

ایک رات میں اس برآمدہ میں سو رہا تھا جو جنگل سے ملحق ہے۔ کوئی آدھی رات گئے اوپر
کی منزل پر کواڑوں کے دھڑ دھڑانے کی آواز سے میری آنکھ کھل گئی۔ میں نے سوچا شاید نوکر
کواڑ بند کرنے بھول گئے اور آندھی چل رہی ہے۔ میں لیٹ گیا، لیکن دھڑ دھڑ کم نہ ہوئی۔ میں پھر
اٹھ بیٹھا۔ اسی وقت اوپر کسی کے چلنے کی آواز آئی۔ میں نے اپنے دل میں کہا کہ جون ہو گا۔ وہ اکثر
ملنے آجاتا ہے۔

جون ایسٹ انڈیا کمپنی کا سپاہی ہے اور 1857 میں مارا گیا۔ میں اس سے پہلی مرتبہ

ایک پارٹی میں ملا تھا۔ اس پارٹی میں کچھ لڑکے لڑکیاں مصنف اور مصور اور چیکو سلو واکیا کے دو ایک گویے موجود تھے۔ جون خود بہت سادہ لوح، نرم اور خاموش طبیعت تھا۔ وہ ایک چھوٹے سے کرہ میں رہتا تھا اور مکھن ڈبل روٹی پر گذارہ کرتا تھا۔ کبھی کبھی ہم چینی کھانا کھاتے اور پکیڈلی میں گھومتے۔ ہم دونوں نے لندن کی گلیوں کی خاک چھانی ہے اور دوکانوں میں کام کرنے والی لڑکیوں اور طوائفوں کے تھکے ہوئے پژمردہ چہروں کا مطالعہ کیا ہے، یا لیسٹر سٹریٹ میں چھوٹے چھوٹے گندے لونڈوں کا۔ وہ آہستہ آہستہ اٹک اٹک کر نرمی سے باتیں کرتا تھا۔ اس کے چہرہ پر بچوں کی سی معصومیت تھی۔ اس کی پرورش دودھ اور شہد پر ہوئی تھی۔

جون، کس بیوقوف نے تم کو اس بات کی صلاح دی کہ فوج میں بھرتی ہو کر اس درد انگیز ملک میں آؤ؟ تمہیں تو چاہیے تھا کہ وہیں رہتے اور دوستوں کو چاء پلایا کرتے۔"

اس کے بعد اسے مقابلہ پر آنا پڑا جیسے ہی وہ ریزیڈنسی کی دیوار پھاند کے میدان میں آیا تو اس کا سامنا ایک ہندوستانی سپاہی سے ہوا۔ وہ نشانہ لینے کو جھکا۔ سپاہی جس کی چڑھی ہوئی ڈاڑھی اور لال لال آنکھیں خوفناک معلوم ہوتی تھیں بڑا نرم دل تھا اور اس نے جون پر رحم کھایا۔ جیسے ہی جون نے گھٹنا ٹیک کے شست لی، سپاہی بولا

"قبلہ گورے سنبھل کر، کہیں تمہاری گوری گوری ٹانگ میلی نہ ہو جائے۔" اور پھر تاریکی تھی۔ جون تمہاری ٹانگ کہیں میلی تو نہیں ہو گئی؟

دروازہ کھلا ہوا تھا۔ لکڑی کی سیڑھیوں پر کھٹ پٹ کرتا ہوا میں اوپر چڑھا۔ بلی کھڑکی میں بیٹھی تھی، آتشدان میں گیس کی آگ جل رہی تھی لیکن کرہ میں انسان کا نام نشان بھی نہ تھا۔ گرم کوٹ اتار کے میں اندر داخل ہوا۔ لکڑی کی آرام کرسی پہ میگی بیٹھی تھی۔ اس کا چہرہ ستا ہوا، بال سرخ، انگلیاں سگریٹ سے لال اور دل ملائم تھا۔

"ہلو میگی، تم بھی ہو؟ اور سب کہاں ہیں؟"

"شراب خانہ گئے ہوئے ہیں۔" اس نے بھاری آواز سے بغیر ہونٹ ہلاتے ہوئے کہا۔ اس کے دانت چمک رہے تھے اور اس کی آنکھیں کہیں دور پرے دیکھ رہی تھیں۔

میگی خاموش بیٹھی رہی۔ اس کے خیالات افریقہ یا مصر کی سیر کر رہے تھے اور وہ ان مردوں کے خواب دیکھ رہی تھی جن کو عاشق بنانے کی تمنا اس کے دل میں تھی مگر پوری نہ ہو سکتی تھی۔ وہ ساکت بیٹھی سگریٹ پیتی رہی۔ میں بھی خیالوں میں کھو گیا۔ میری آنکھیں گوگاں کی تصویر پر پڑیں اور چل کے کارنس پر گھڑی پر ٹھہریں اور میگی کے چہرہ پر آکر رک گئیں۔ اس کے چہرہ پر ہڈیاں ہی ہڈیاں ہیں، بال پکے ہوئے بھٹے کی طرح سرخ اور سخت ہیں، ہونٹ الائچی کے پتوں

کی طرح باریک اور دانت بڑے بڑے اور زرد ہیں ۔ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ میں ہڈیوں کے ڈھیر دیکھ رہا ہوں ۔ یکایک مجھے خیال آیا کہ میگی تو ایک ہوائی حادثے میں کام آگئی تھی اور میں نے کہا "میگی تم تو ایک ہوائی حملہ میں کام آگئی تھیں ۔"

ہلکی سی مسکراہٹ اسکے چہرہ پر دوڑ گئی ۔ اس کی آواز کہیں دور سے ایک ڈھول کی طرح آئی

"ہاں، میں مر تو گئی تھی ۔"

"ہائے بیچاری میگی ۔ کیا زخموں سے بہت تکلیف ہوئی؟"

"ہاں شروع شروع میں، بس خفیف سی اور پھر تو کچھ معلوم بھی نہیں ہوا ۔"

"اچھا یہ تو بتاؤ تمہیں وہ عاشق بھی ملے یا نہیں؟"

مسکراہٹ اس کے ہونٹوں پر پھر کھیلنے لگی اور بڑھتے بڑھتے سارے چہرہ پر پھیل گئی ۔

"ہاں سب کے سب مل گئے ۔"

"تو اب تو خوش ہو، میگی" "وہ اچھے ہیں نا؟"

وہ پھر دور کہیں دیکھنے لگی ۔ اس کے چہرہ پر سنجیدگی اور متانت آگئی ۔ میگی سوچ میں پڑ گئی ۔

" جو سچ پوچھو تو مایوس کن نکلے ۔ میرے اپنے دماغ، میرے تخیل میں وہ بہت اچھے تھے ، لیکن حقیقت میں گوشت اور ہڈیوں کے ڈھنچر نکلے ۔"

"ہاں" میں نے کہا، "وہ چیز جو تخیل میں بستی ہے اس سے بدرجہا خوشنما اور لاجواب ہوتی ہے جس کو انسان چھو سکتا ہے اور محسوس کر سکتا ہے، لیکن مجھے یہ سن کر بہت ہی افسوس ہوا کہ خوش نہیں ہو ۔"

اس کی آنکھوں میں ایسا ترس جھلک اٹھا جو انسان اپنے لیے خود محسوس کرتا ہے وہ آگ کی طرف گھورنے لگی اور مجھ سے اور دنیا سے بہت دور اپنے خیال میں کھو گئی ۔

لیکن اب غبارے آسمان پر چڑھ چکے تھے ۔ سڑک سنسان تھی اور شہر پر سناٹا چھا چلا تھا ۔ ایسٹ اینڈ کے رہنے والے اندھیرے کے سبب گھروں کو چل دیے تھے ۔ صرف دو ایک اپنی اپنی معشوقاؤں کی کمروں میں ہاتھ ڈالے کہیں کہیں کونوں میں کھڑے تھے یا بند دکانوں کے دروازوں میں کھڑے پیار کر رہے تھے ۔ شفق آسمان پر پھولی ہوئی تھی ۔

"اچھا میگی میں اب چل دیا ۔ ذرا ٹہلنے کو جی چاہتا ہے ۔"

"اور میں بھی شراب خانہ میں ان سب کے ساتھ ایک گلاس پیوں گی ۔ خدا حافظ ۔"

"خدا حافظ میگی ۔"

...

مکان کے بائیں طرف ہمالیہ کی برفانی چوٹیاں آسمان سے باتیں کرتی ہیں ۔ شفق ان کو سرخ، گلابی اور نارنجی رنگوں میں رنگ دیتی ہے ۔ انکے دامن میں دریائے ویاس کا زمردی پانی ایک سریلا نغمہ گاتا، چٹانوں درخت اور ریت کے چھوٹے چھوٹے خوشنما جزیرے بناتا، پہاڑوں، برف اور میدانوں کی قید سے آزادی حاصل کرنے اور سمندر کی محبت بھری آغوش میں اپنے رنجوں کو بھلانے کی تمنا میں بہتا ہوا چلا جاتا ہے ۔

سامنے دیو بن ہے اور اس کے پرے پہاڑ کی چوٹی پر بجلی کے دیوتا پر سال میں ایک دفعہ بجلی کڑکتی ہے اور بادل گرجتے ہیں ۔ مندر میں ایک کے بعد وہ سات کرے ہیں ۔ ساتویں کرہ میں پجاری کالڑ کا آنکھوں پہ پٹی باندھے بیٹھا ایک پتھر کی حفاظت کرتا ہے ۔ جب بجلی کڑک کے پتھر پر گرے گی تو اس کے ہزار ہا ٹکڑے ہو جائیں گے لیکن پجاری کالڑ کا انکو سمیٹ کر اکٹھا کرے گا اور وہ پھر جڑ جائیں گے ۔

پہاڑوں کے اندر ایک درہ ہے ۔ اس کے دونوں طرف ڈھالوں پر چیڑ کے خوشبودار درخت اگے ہوئے ہیں ۔ اور ایک راستہ بل کھاتا ہوا خاموش انجان میں کھو جاتا ہے ۔

میرے قدم درہ کی طرف اٹھتے ہیں ۔ پہاڑوں کے بیچ سے نکل کر ایک سوکھی ہوئی گم نام ندی وادی میں بہتی ہے ۔ ایک پن چکی کے برابر پہاڑ کے دامن میں سات کھیت ہیں ۔ دن بھر ان میں مرد اور عورتیں دھان بو رہے تھے ۔ سب سے نیچے کے کھیت سے شروع کر کے وہ سب سے اوپر کے کھیت تک پہنچ چکے تھے ۔ میں نے سوچا کہ وہ اب بھی دھان بو رہے ہوں گے لیکن اوپر کا کھیت پانی سے بھرا ہوا ہے اور چھ عورتیں اور ایک مرد گھٹنوں گھٹنوں کیچڑ میں کھڑے ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ جنگ پر آمادہ ہیں ۔ یکایک مرد ایک عورت پہ جھپٹا اور اسے کمر پر اٹھا کر پانی میں پھینک دیا ۔ عورتیں مل کر اس کی طرف بڑھیں لیکن وہ ان سے ایک ایک کر کے مقابلہ کرتا رہا ۔ یہ کھیل بڑی دیر تک جاری رہا ۔ وہ ان کو معہ کپڑوں کے پانی میں غوطے دیتا اور وہ کچھ نہ بولتیں ۔ میں کھڑا ہوا حیرت اور بونے کے موسم کی اس رسم کا تماشا دیکھتا رہا ۔

جب میں ٹہل کر واپس آیا تو کیا دیکھتا ہوں کہ ان سب نے میلے کپڑے اتار کے سفید کپڑے پہن لیے ہیں ۔ پھر وادی موسیقی کی آواز سے گونجنے لگی ۔ بہت سے مرد اور عورتیں اس طرح نمودار ہو گئے جیسے کہ سب پہاڑ سے نکل آئے ہوں ۔ وہ جلوس بنا کر ایک پگڈنڈی سے پہاڑ پر چڑھنے لگے ۔ ڈھول، مجیروں اور بانسریوں کی آواز فضا میں پھیل گئی ۔ اور راگ ایک وحشیانہ وجد سے بھرا ناچ کا راگ تھا ۔ رگوں میں خون اس طرح رکتا اور پھر بہنے لگتا جیسے جوانی میں محبوبہ کی ایک جھلک دیکھ لینے پر دل کی حرکت ۔

جلوس بل کھاتا ہوا ایک جھونپڑی کے سامنے چبوترہ پر رک گیا۔ جب سب بیٹھ
موسیقی پھر اٹکھیلیاں کرنے لگی اور ایک مرد ہاتھ پھیلا کے کولھے مٹکا مٹکا کر اس طرح ناچنے لگا
جنگل میں مور جذبہ میں مست۔ پھر اور لوگ بھی ناچ رنگ میں شریک ہو گئے اور گانے کی
آواز پہاڑوں کی چوٹیوں سے ٹکرانے لگی۔

لیکن اب سائے لمبے ہو چلے اور رات کی آمد ہے اور میں بھی اپنے قید خانہ کی طرف ر
ہو گیا۔

راستہ میں لیلا کا مکان پڑا اور میں اس سے ملنے بڑھ گیا۔ اس کے کمرہ میں ایک خاص نسوانی
بو رچی ہوئی تھی اور میزوں پر کاغذ اور کتابیں پھیلی تھیں۔ میں بیٹھا ہی تھا کہ وہ خود دوڑتی ہوئی
برآمدہ میں سے نمودار ہوئی۔ وہ ایک سادی سفید رنگ کی ساڑی پہنے ہوئے تھی اور بالوں میں
سرخ گلاب لگا رکھے تھے۔ اس کی آواز میں ایک لامتناہی درد تھا اور اس کے لہجہ میں نرمی اور محبت
"میں نے تمہارا ڈرامہ پڑھا تھا،" وہ کہنے لگی، "اور بے حد پسند آیا۔ میں نے سرلا سے کہا کہ
مصنف سے ملا دو۔ وہ بولی، کیوں کیا تمہیں اس سے محبت ہو گئی ہے، اور میں نے بالکل اسی طرح
کہا۔ تم تو مجھے جانتے ہی ہو۔ ہاں نا"۔ یہ کہہ کر اس نے دلربائی سے پہلو بدلا، اپنی خوبصورت
نازک انگلیوں کو بل دیے اور اپنی دلفریب آنکھوں سے مجھے دیکھا۔ اس کی مستی میری روح تک
اتر گئی۔

"ایک مرتبہ تو میں بس پاگل ہی ہو گئی تھی۔ راتوں کی نیند حرام تھی اور اگر آنکھ لگ
بھی جاتی تھی تو اٹھتے ہی وحشت اور تنہائی مجھے اپنے پھندوں میں جکڑ لیتے تھے۔ بار بار یہی خیال آتا کہ
میں پاگل ہو جاؤں گی۔ اور اگر پاگل نہ ہوئی تو ضرور اپنے کو کچھ کر لیتی۔ میرے دماغ کی حالت کچھ
ایسی ہو گئی تھی کہ زندگی اجیرن ہو گئی۔ کچھ ایسی ہی بات تھی جو میری جان پر بن گئی۔ میں اس کا
تذکرہ نہیں کر سکتی اور نہ اس کا حال کبھی کسی پر کھلے گا۔

لیکن پھر بھی میری اس سے ملاقات ہو گئی۔ وہ دق کا مریض تھا اور میں ہر روز بلاناغہ اس
سے ملنے اس نیت سے جاتی کہ مجھے بھی دق ہو جائے۔ یہ مانا کہ میں ہی بزدل ہوں لیکن خودکشی کی
ہمت مجھ میں نہ تھی اور بیماری سے بہ آسانی کام تمام ہو جاتا۔ اگر میں اس سے ملنے نہ جاتی تو یقیناً
پاگل ہو جاتی۔ میں نے اسی زمانہ میں ایک کتاب پڑھی تھی، "لیری رومینس۔" تم نے تو پڑھی
ہو گی۔ نہیں۔ تو ضرور پڑھنا اور بتانا کہ تمہیں کون سے حصے پسند آئے اور جب ہی میں بھی بتاؤں
گی کہ مجھے کون کون سے پسند تھے۔ یہ کتاب میں نے اسے بھی پڑھنے کو دی تھی، لیکن اس نے واپس
تک نہ کی۔

میں ایک خواب میں رہتی تھی، اور ابھی تک ایک خواب میں رہتی ہوں، بڑا پیارا اور دلکش خواب۔ درختوں کی پریاں ہوتی ہیں، ہر درخت ایک پری ہے، اور میرے خواب میں سب دوست خاص خاص درختوں سے وابستہ ہوگئے تھے۔ جب تم کتاب پڑھ لوگے تب بتاؤں گی۔ مجھے درختوں سے محبت ہو گئی۔ گھنٹوں بیٹھی ہوئی درختوں کو دیکھا کرتی تھی۔ مجھے اب تک درختوں سے انس ہے۔ مگر اب تو صرف خواب ہی خواب رہ گیا ہے۔ میں بزدل ضرور ہوں، لیکن بتاؤ تو میں کروں بھی تو کیا۔ میں مجبور ہوں۔

لیکن میں نے بہت کچھ دیکھا ہے۔ میں نے دنیا میں کیا کچھ نہیں دیکھا مگر ہر چیز نے اسی بات پر مجبور کیا کہ میں اپنے خواب ہی میں پناہ لوں۔ اگر میرا خواب نہ ہوتا تو نہ جانے میں کیا کر گذرتی۔

میں سچ مچ مرنا چاہتی تھی مگر ابھی تک مجھے کچھ اور نہیں ملا ہے۔ اب بھی صرف اپنے خواب ہی کے لیے زندہ ہوں نہ جانے میں تم سے یہ باتیں کیوں کر رہی ہوں۔ لیکن تم بڑے فہیم ہو اور میری بات سمجھ جاؤ گے۔ تم حسین ہو اور میرے خواب میں ایک اور دوست کا اضافہ ہو گیا"

بڑی دیر تک وہ اسی طرح باتیں کرتی رہی۔ جب میں باہر آیا تو ٹھنڈی ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی۔ الائچی کے درخت مستی سے اپنے سینے پیٹ رہے تھے اور ان کی لاجواب خوشبو ہوا میں بسی ہوئی تھی۔ رات کا جادو دنیا پر پھیل چکا تھا اور تارے جگ مگ جگ مگ کر رہے تھے۔ خیال میں کھویا ہوا، اپنے خواب میں مقید، میں گھر کی طرف چلا۔ دو سپاہی ایک قیدی کے ہاتھ میں ہتھکڑیاں ڈالے لیے جا رہے تھے اور سات مزدور قطار باندھے ہوئے سروں پر گیس کے ہنڈے رکھے گاتے جا رہے تھے

کربان تمہارے اللہ پار لگا دو نیا جان

ان کی آواز ایک ٹیس کی طرح میرے کانوں میں بج رہی تھی۔ جب میں سڑک پر مڑا تو میرا مکان رات کی تاریکی میں چھپا کھڑا تھا، اور چند ہی لمحوں میں اس کے اندر دنیا کی مصیبتوں سے محفوظ پر مقید ہو گیا

(مشمولہ "قید خانہ" 1944ء)

احمد علی

موت سے پہلے

لو میں اب جاتا ہوں۔ میری زندگی بہت تلخ تھی اور میں دنیا کی نظروں میں خار گذرتا تھا جب کانٹا نکل جائے گا تو نہ ٹیس باقی رہے گی اور نہ درد کا احساس۔ ہر بدنما چیز آنکھوں کو بری معلوم ہوتی ہے۔ میری ہستی حسن کے چہرے پر ایک بدنما داغ تھی اور میرے جانے کے بعد حسن کے دلدادہ اور عشاق حیات و ممات خوشیاں منائیں گے۔ ہر بوالہوس جس کو حسن کا سودا تھا مجھ سے نفرت کرتا کیوں کہ میں اس کے چہیتے پھول پر ایک بھنورے کی طرح چمٹا ہوا تھا۔ ہر ایک اس کو دیکھ کر للچاتا لیکن میری موجودگی کے سبب اس کو چھونے سے پرہیز کرتا۔ کسی بدصورت چیز کو جینے کا حق نہیں پر مجھے قضا و قدر پر کوئی اختیار نہ تھا۔ حسن سے محبت میں بھی کرتا تھا جو سچ پوچھو تو مجھے بھی بدنمائی سے نفرت تھی لیکن میں نہ تو اپنے جذبہ کو مار سکتا تھا نہ اوروں ہی کو عشق کرنے سے روک سکتا تھا۔ زندگی میری محبوبہ تھی اور میں اس کا دلسوز عاشق۔ مجھے کیا پڑی تھی جو میں اوروں کی نبیڑتا؟ لیکن اب معلوم ہوا کہ میں اس قدر بدصورت ہوں کہ حسن بھی مجھ سے نفرت کرتا تھا۔ میری زندگی ایک سراب تھی۔ ایسا رنگین خواب جو آنکھ کھلنے پر غیر حقیقی اور بیکار ثابت ہو جاتا ہے۔ میں نے بدنمائی سے بھاگ کر حسن کی گود میں پناہ لی تھی لیکن اب میرے خواب کی سب کڑیاں ٹوٹ چکی ہیں اور میں پھر اس صحرا میں کھڑا ہوں جس کا ہر کونہ بھیانک ہے اور ہر ذرہ دل خراش۔ پچھلے واقعات پھر دماغ میں تازے ہو چلے ہیں، میرے دل کی جلن مجھ سے پھر کچھ کہنے آئی ہے۔

میرے مکان کے احاطے میں ایک سوکھا ہوا درخت تھا، نہ جانے کس بیماری کا مارا ہوا تھا شاید اس کی جڑ میں دیمک لگ گئی تھی اور لو کے ایک تھپیڑے نے اس کو جلا دیا تھا۔ اب اس کے سرف دو تنے باقی رہ گئے تھے اور ایک ربڑ کی غلیل کی طرح آسمان کی طرف نشانہ باندھے نظر آتے تھے جب کبھی میں شام کو اس کی طرف نگاہ اٹھا کے دیکھتا تو مجھے موت کے شکاری کا گمان پیدا ہوجاتا جو ایک خونخوار گولے سے آسمان کا شکار کرنے والا ہو۔ اور اکثر راتوں کو مجھے ایسا معلوم ہوتا ، وہ شکاری میں ہی ہوں اور تاریکی کے ربڑ کو کھینچ کر چھپے ہوئے سورج کا غلہ تاروں کے جال پر

مار رہا ہوں، تاروں کا جال پھٹ جاتا اور کہکشاں کی چوڑی سڑک آسمانوں کو پار کرتی ہوئی ابد کی گہرائیوں میں کھو جاتی ۔ لیکن درخت ایک ازلی بے وقوف کی طرح دونوں ہاتھ بھلے پن سے آسمان کی طرف پھیلائے اس طرح تکتا کہ مجھے اس کی کند ذہنی پر غصہ آنے لگتا جیسے کسی مستان پگلے کی احمقانہ حرکتوں پر آجاتا ہے اور میرا جی بھی چاہتا کہ کلہاڑی لے کر اسے ڈھا دوں ۔ فضا کی لامتناہی وسعت میں درخت کے دونوں گدے ایک چیونٹے کے خار دار دہانے کی طرح دکھائی دیتے جن کو وہ جیتے جیتے گوشت میں بے رحمی سے گڑو رہا ہو اور جسم کا یہ تقاضا تھا کہ اسے نوچ کر نکال پھینکے ۔

ایک مرتبہ کوئی قحط کی ماری پگلی اس کے نیچے آپڑی ۔ شاید ان دونوں میں کوئی ابدی رشتہ رہا ہو اور دونوں چونکہ کند ذہن اور کچے تھے، وہ ایک دوسرے کو پہچان کر ہم آغوش ہو گئے تھے ۔ صبح کو جب میں احاطے میں ٹہلتا ٹہلتا درخت کے پاس سے گزرا تو کیا دیکھتا ہوں کہ ایک سوکھی ہوئی عورت جس کے جسم پر صرف ہڈیاں اور چمڑا رہ گیا تھا درخت کے نیچے مری پڑی ہے اور ایک بچہ اس کی چھاتیوں سے چمٹا مردہ تھن چوس رہا ہے ۔ وہ ان کو زور زور سے کھینچتا اور ربڑ کی طرح چھوڑ دیتا تھا، اور جب دودھ نہ نکلتا تو زمین پر رگڑتا اور دہاڑیں مارنے لگتا ۔ عورت کی آنکھیں گڑھوں میں دھنس گئی تھیں لیکن اس کے ہونٹوں پر ایک ہنسی کھیلتے کھیلتے منجمد ہو کر رہ گئی تھی ۔ اس کا جسم برہنہ تھا اور اس کی سوکھی ہوئی کالی ٹانگیں درخت کے تنوں کی طرح چری ہوئی تھیں ۔ اس کا سر درخت سے لگا ہوا تھا اور اس کی ٹانگیں درخت کے سائے کی طرح معلوم ہوتی تھیں ۔ اس کی ڈراونی شکل دیکھ کر میرے رونگٹے کھڑے ہو گئے، لیکن دو چیزیں مجھے پریشان کرتی رہیں ۔ ایک تو عورت کے چہرے پر ہنسی کی کیفیت اور دوسرے اس مرگلے بچے کا زور زور سے دودھ چوسنا ۔ کیا موت زندگی پر ہنس رہی تھی؟ یا زندگی موت سے حیات کی متلاشی تھی؟

شاید ایسا ہی رہا ہو ۔

میرا دماغ تو ابھی تک دنیا کے دھندوں میں الجھا ہوا ہے اور اب بھی جبکہ میری زندگی صرف کچھ دنوں کی رہ گئی ہے میں ان کو نہیں چھوڑ سکتا ۔ موت کے دیس میں نہ یہ حسرتیں ہوں گی اور نہ یہ رنج جن کی وجہ سے جینے کا ہر لمحہ عزیز اور بیش بہا معلوم ہوتا ہے ۔ زندگی کے میدان میں موت کا ساتھ سہی پر موت کی وادی میں زندگی کا گزر کہاں؟ اور میں ان جذبات کو ترسوں گا جو زندگی میں سکون قلبی کے دشمن اور ہوش و آگہی کے رہزن تھے ۔ نہ وہاں یہ زندگی بخش ہوائیں ہوں گی جن کا ہر ہر جھونکا مردہ دلوں کو جلا دیتا ہے اور نہ حسینوں کی یہ کافر ادائیں جو ایمان و تمکنت چھین لیتی ہیں ۔ نہ وہاں کوے ہوں گے جو ایک لمحہ اطمینان نہیں لینے دیتے اور نہ یہ چیل دگدھ جو زندہ گوشت پر بسر اوقات کرتے ہیں ۔ جیسے جیسے میرا وقت قریب آتا جاتا ہے ویسے ویسے دنیا کی

محبت بھی دل میں بڑھتی جاتی ہے لیکن پھر ہر بات سے کوفت ہونے لگتی ہے ۔ میرا دل ، یا ئی
چیزوں سے متنفر ہو جاتا ہے ، ہر شئے بری معلوم ہوتی ہے اور ہر کام موہوم اور عبث ۔ بس یہی ن
چاہتا ہے کہ جتنی جلد اس بے سود رنج اور بے کار کوشش سے نجات مل جائے جو درد اور ناکامی ی
منزل سے آگے نہیں بڑھتے اتنی ہی جلد میں زمانہ کی مجبوریوں سے آزاد ہو جاؤں گا ۔ ساری عم
گنوانے کے بعد یہ عقدہ کھلا کہ تلاش حق ایک دھوکا ہے اور خواہش ایمان ایک بیکار ہوس ۔
چیز کہ دل میں موجود ہو اس کو ڈھونڈنے سے کیا حاصل ؟ جنگل جنگل صحرا صحرا اور پہاڑوں میں
مارے مارے پھرنے سے کیا فائدہ ؟ یا تو ہم اپنے ضمیر کی آواز سننے سے قاصر ہیں یا اس کو بھلانے کے
لئے اپنے دماغوں کو اور سب خیالوں سے پاک کرنے کی تمنا میں راندہ ، درگاہ بنے پھرتے ہیں ۔ ی
نہ اس کل چین آتا ہے نہ اس کروٹ آرام ۔

میرے پاس ایک پادری صاحب آیا کرتے تھے ، ان کا قد لمبا تھا ، ہاتھ پاؤں بڑے بڑے
اور ان کے لمبوترے چہرے پر ان کی بڑی سی ناک اور جگی ڈاڑھی ایک چٹان پر جھڑبیری کی
جھاڑی کا گمان پیدا کر دیتی تھی ۔ وہ اکثر دھوتی باندھتے تھے اور ان کی بے ہنگم ٹانگیں ان کی دھوتی میں
سے بلی کے دو ٹکڑوں کی طرح نظر آتی تھیں ۔ وہ لڑکھڑاتے ہوئے چلتے اور کبھی کبھی یہ شبہ ہوتا کہ
اب گر جائیں گے لیکن ان کے بھاوڑا سے پیر ان کے جسم کو سنبھالے رہتے ۔ جب کبھی وہ کرسی میں
بیٹھتے تو ایک جلا ہوا پائپ منہ میں لگا کر سلگاتے اور زور زور سے کش کھینچتے اور ان کے منہ سے
ال بہہ بہہ کر ان کی ڈاڑھی پر ٹپکنے لگتی ۔ جب باتیں کرتے کرتے وہ جوش میں آجاتے تو عیسوی
مذہب ان پر کچھ اس طرح غالب آجاتا کہ وہ آپے میں نہ رہتے اور سسکیاں لے لے کر انگریزی گیت
نے لگتے اور ان کی آواز ایک لوہار کی دھونکنی کی طرح تھراتی ہوئی سنائی دیتی اور ان کے سانس کا
ا پلٹوں کی پھنکار کی طرح کانوں میں آجاتا ۔

وہ اکثر مذہبی مسائل پر بحث کیا کرتے ۔ حالانکہ وہ ہندو مت کے بہت قائل تھے لیکن
ام کے جمہوری مسئلے ان کی سمجھ میں نہ آتے ۔ وہ ہمیشہ اسی شبہ میں رہتے کہ ان مسئلوں کی آڑ میں
ر کوئی گہرا راز مخفی ہے ۔ آواگمن کا ٹیڑھا مسئلہ ان کو دقیق معلوم نہ ہوتا لیکن قبر کے عذاب کا
ان کی سمجھ میں نہ آتا تھا ۔ روح القدوس کی پیچیدگیاں وحی کے مقابلے میں ان کو سہل معلوم
تھیں ۔ ان کو یہ شکایت تھی کہ جب اسلام میں اقتصادیات اور سیاسیات دونوں بیک وقت
ت کا ایک جزو ہیں تو ایسا مذہب آسمانی کیسے ہوا ؟ اسے تو ایک معاشرتی اور سیاسی نظام کہنا چاہئے
رائے میں کوئی مذہب بغیر رموز کے مذہب کہلانے کا مستحق نہیں ۔ اسی وجہ سے وہ اسلام اور
لیت میں تمیز نہ کر سکتے تھے ۔ جو کچھ بھی فرق وہ ماننے کو تیار تھے وہ اتنا تھا کہ اگر اسلام اللہ کی

ڈکٹیٹر شپ ہے تو اشتراکیت اسٹالین کی اور ان کو دونوں سے چڑھ تھی ۔

ایک رات میں کسی غیر معمولی وجہ سے خوش خوش بیٹھا ہوا تھا کہ پادری صاحب آ نکلے ۔ باتوں باتوں میں تثلیث کے مسئلے پر گفتگو ہونے لگی، میرے اندر لڑکپن کا شرارتی جذبہ عود کر آیا اور میں نے کہا

"آپ لوگوں نے تو ایک نہایت انسانی خیال کو اتنا روحانی اور پیچیدہ بنا دیا ہے ۔"

پادری صاحب بولے ۔ "آپ کا مطلب میری سمجھ میں نہیں آیا ۔"

میں نے کہا ۔ "تثلیث سے آپ لوگ باپ اس کے بیٹے اور روح القدس سے مراد لیتے ہیں"

وہ بولے ۔ "تو اس کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے ۔"

"ہونے کو تو کچھ بھی نہیں اور بہت کچھ ہو سکتا ہے ۔"

"تو کیا آپ کی رائے میں تثلیث کا کچھ اور مطلب بھی ہے ؟"

"میں اتنی جرات تو نہیں کر سکتا کہ آپ کو جھٹلاؤں ، لیکن آپ جانتے ہیں کہ دنیا کے سارے مذہب انسانی فہم اور تجربوں کو روحانی جامہ پہناتے ہیں ۔ حضرت ابراہیم جس طرح خدا کے وجود کے قائل ہوئے اس سے دماغ انسانی کی ترقی کا پتہ چلتا ہے اور جیسے جیسے انسان کی زندگی پیچیدہ ہوتی گئی مذاہب میں بھی گہرائی اور پیچیدگی پیدا ہونے لگی ۔ چنانچہ حاکموں اور عالموں نے ہر چیز کو آسمانی رنگ دینا شروع کر دیا تاکہ لوگ ان سے باز پرس نہ کر سکیں ۔ عیسائیوں نے تثلیث کا مسئلہ اسی خیال کے تحت میں نکالا جسے آپ باپ بیٹا اور روح القدس کہتے ہیں وہ دراصل خدا ، انسان اور ضمیر ہیں خدا کا اصلی بیٹا انسان ہے اور اس کا بھڑکانے والا شیطان ...."

میں ابھی بات پوری بھی نہ کر پایا تھا کہ پادری صاحب ایک جنون کی کیفیت میں کھڑے ہو کر پھنکارنے لگے ۔ جھاگ بہہ بہہ کر ان کی ڈاڑھی اور کپڑوں پر گر رہے تھے ۔ ان کی دھوتی کھل گئی اور بلیوں جیسی ٹانگیں میرے احاطے کے درخت کے سائے کی طرح دکھائی دینے لگیں ۔ پھر انہوں نے اپنے ہاتھ اس طرح آگے بڑھائے جیسے میرا گلہ گھونٹنا چاہتے ہوں ۔ ان کی لمبی لمبی انگلیاں کسی سوکھے ہوئے درخت کی بل کھائی ہوئی شاخوں کی طرح دکھائی دینے لگیں ۔ میں اسی پریشانی میں تھا کہ یکایک ہوائی حملے کا بھونپو بجنے لگا اور ساتھ ہی ساتھ ہزاروں جہازوں کا غراہٹ دور سے سنائی دیا اور بجلی گھر والوں نے روشنی گل کر دی ۔ روشنی کا بند ہونا تھا کہ گولے پھٹنے لگے ۔ پادری صاحب ایک کرسی کی آڑ میں زمین سے چمٹ کر اس طرح لیٹ گئے جیسے مینڈک پانی کی سطح پر ہاتھ پیر پھیلا کر لیٹ جاتا ہے ۔ میں بھی ایک کونے میں دبک گیا اور روح القدس کے جلا دینے والے نور اور

خدا کے غضب سے سہم گیا۔ اس وقت مجھے معلوم ہوا کہ گناہوں کی سزا دنیا میں ہی مل جاتی ہے
اس واقعہ کے بہت عرصہ بعد تک پادری صاحب سے میری ملاقات نہ ہوئی۔ ایک
ٹہلتا ٹہلتا میں بہت دور نکل گیا۔ شام کا وہ وقت تھا جب موت زندگی پر آہستہ آہستہ قابو پاتی
ہے اور رات کی تاریکی دن کا گلا گھونٹنے لگتی ہے۔ سامنے پہاڑیاں تھیں اور ایک سڑک بل کھا
ہوئی نیچے میدان کی طرف آتی تھی۔ اس وقت ہر طرف سناٹا چھا چکا تھا۔ حتیٰ کہ کوے بھی خاموش
ہوگئے تھے۔ دن کو بارش ہوئی تھی اور پہاڑیوں کے پیچھے سرمئی آسمان پر ایک دھیمی زرد لکیر
بادلوں کے بیچ میں چمکتی دکھائی دیتی تھی۔ جا بجا پانی کھڑا ہوا تھا اور اس میں پہاڑیوں، آسمان اور
بادلوں کا تاریک پر دلکش عکس ایک عجیب روحانی کیفیت پیدا کر رہا تھا۔ ہوا کچھ اس طرح مست
خرام تھی کہ میرا خون رگوں میں تیزی سے دورہ کرنے لگا اور میں دنیا سے بہت دور بے رنگ و
بے تمثیل خوابوں میں کھو گیا۔ میرے دل کی جلن ہزاروں کوس دور رام اور لچھمن کی طرح بن
باس میں تھی اور سیتا کا خیال میری تسکین کے پردوں کو بھی پریشان نہ کرتا تھا۔ اس وقت میں دنیا
کی کلفتوں سے آزاد قحط سالی اور جنگ و جدل کے خیالات سے بری قدرت کے پر اسرار کرشموں
سے متاثر خود قدرت کا ایک جز ہو کر کائنات پر حاوی ہو چکا تھا۔ میں اس جذبے میں ڈوبا ہوا ہاتھ
کمر کے پیچھے باندھے اس طرح آہستہ آہستہ چل رہا تھا جیسے باد نسیم کسی محبوب کے چہرے کو چومتی
ہوئی چلتی ہے کہ پیچھے سے کسی کی آواز ایسے آئی جیسے کوئی عاجزی اور منت سے کہہ رہا ہو "کیا کہا،
اے خدا" آواز میرے کانوں میں غالباً پہلے بھی آئی تھی لیکن میں کچھ ایسا محو تخیل تھا کہ نہ سنی۔ جب
مجھے رفتہ رفتہ آواز کا احساس ہوا تو میرے رونگٹے کھڑے ہوگئے۔ کسی کے پیروں کی چاپ نہ سنائی
دیتی تھی لیکن آواز ہر ہر منٹ پر متواتر آ رہی تھی اور قریب تر اور بلند ہوتی جاتی تھی۔ میں نے مڑ کر
دیکھنے کی کوشش کی لیکن ڈر کے مارے میری گردن نے جنبش نہ کھائی۔ اتنے میں ایسا معلوم ہوا کہ
کوئی بالکل میرے برابر ہی کہہ رہا ہے "کیا کہا، اے خدا" میں نے جو مڑ کر دیکھا تو پادری صاحب
ایک سائیکل پر دکھائی دیے، شاید وہ بھی اپنے خیالات میں ایسے منہمک تھے کہ انہوں نے بھی مجھ
کو نہ دیکھا۔ میں نے کہا۔

"پادری صاحب خیر تو ہے؟ آپ کس سے باتیں کر رہے ہیں؟" وہ سائیکل سے اتر پڑے
لیکن ان کا چہرہ چھپکلی کے پیٹ کی طرح زرد اور بھیانک معلوم ہوتا تھا۔ کچھ منٹ تو وہ ساکت
کھڑے رہے جیسے ان کی روح سلب کی جا رہی ہو۔ میرا خوف بڑھ گیا اور میں نے گھبرا کر کہا۔
"آخر کچھ تو فرمائیے، کیا آپ کی طبیعت ناساز ہے؟"
پھر انہوں نے اپنی زبان سے سے اپنے اوپر کے ہونٹ کو بمشکل تر کیا اور جذباتی کیفیت

میں بولے

"جب میں سائیکل کے پہیے پر پیر مار کے ایک خاص جگہ لاتا ہوں تو خدا مجھ سے کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن جب میں اسے سننے کی کوشش کرتا ہوں تو میرا پیر آگے بڑھ جاتا ہے اور مجھے کچھ بھی سنائی نہیں دیتا۔"

ان کی آواز سن کر میری جان میں جان آئی لیکن ان کی بات پر پہلے تو مجھے تعجب ہوا پھر ہنسی آنے لگی، میں نے کہا

"تو پھر آپ پیر روک کیوں نہیں لیتے؟ تاکہ خدا کی آواز آپ کے کانوں تک پہنچ جائے۔"

"یہی تو عجیب بات ہے۔" وہ بولے "کہ آواز صرف اسی وقت آتی ہے جب ایک چکر پورا ہو جاتا ہے اور اگر میں پیر مارنے چھوڑ دیتا ہوں تو آواز بھی آنی بند ہو جاتی ہے اور اسی وقت آتی ہے جب میرا پیر ایک خاص مقام پر ہوتا ہے لیکن خدا اپنی بات پوری کرے بھی نہیں پاتا کہ میرا پیر آگے بڑھ جاتا ہے اور میں آواز نہیں سن سکتا۔" اور یہ کہہ کر وہ عالم بالا کی طرف مخاطب ہو گئے ۔۔۔ "اے روح القدس! تو آ اور میرے اندر سما جا تاکہ ہر راز مجھ پر نہاں ہو جائے کیوں کہ میں اپنی موت مر رہا ہوں اور ان کی موت جو میرے بعد آنے والے ہیں اس واسطے کہ تو میرا باپ ہے اور میں تیرا بیٹا..."

میرے جی میں آئی کہ پوچھوں پھر روح القدس کیا ہے؟ لیکن پادری صاحب کے چہرے پر کچھ ایسی کیفیت تھی کہ میری زبان بند ہو گئی۔ اس پر سرمئی بادلوں کی زردی پھیل چکی تھی۔ آنکھیں اوپر چڑھ گئی تھیں اور خشک ڈاڑھی پر آنسوؤں کی بوندیں اس طرح گر رہی تھیں جیسے کھپریل پر پانی کے قطرے، سائیکل ان کے جسم سے ٹکی ہوئی تھی اور ان کے ہاتھ دعا میں جڑے ہوئے تھے۔ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ وہ اب میرے گلے میں پھانسی کی طرح پڑ جائیں گے۔ اس وقت وہ ہاتھ کسی زندہ انسان کے ہاتھ نہ تھے بلکہ موت کے ڈراونے اور آہنی ہاتھ معلوم ہوتے تھے لیکن دعا ختم کرتے ہی سائیکل پر بیٹھ قدم مارتے ہوئے رات کی تاریکی میں کھو گئے۔

جب میں گھر آیا تو پادری صاحب کے خیال سے متعجب اور پریشان ایک کرسی پر بیٹھ گیا مجھے کمرے میں بجلی کی روشنی کا احساس باقی نہ رہا۔ مجھے یہ بھی احساس نہ ہوا کہ میں اپنے مکان کے کمرے میں بیٹھا ہوا ہوں، کسی چیز نے بھی میرے خیالات کو منتشر نہ کیا۔ صرف کبھی کبھی کھڑکیوں میں سے بجلی کہیں دور کسی اور دنیا میں چمکتی دکھائی دیتی اور ہوا کے سنانے سے خاموشی اور بڑھ جاتی۔ نہ جانے کتنی دیر میں ان خیالات میں کھویا بیٹھا رہا۔ یکایک جب ٹیلی فون کی گھنٹی بجی تو ہوش آیا لیکن جب میں نے ٹیلی فون کو کان سے لگایا اس وقت بھی میں اپنے تخیل کی دنیا میں کھویا

ہوا تھا۔ ادھر سے کسی نے مجھ کو پوچھا۔ آواز کچھ ایسی عجیب اور غیر دنیاوی تھی کہ میرے جسم میں کپکپی دوڑ گئی۔ اس میں ایک آواز بازگشت کی سی گونج تھی جو لہروں کی طرح پھیلتی جاتی تھی اور بجائے ختم ہونے کے اور لہریں پیدا کرتی ہوئی روح کے پردوں سے ٹکراتی تھی، میں نے پوچھا کون ہے "تو کچھ ایسا جواب ملا کہ میرا اوپر کا سانس اوپر اور نیچے کا سانس نیچے رہ گیا۔ پھر میں نے سوچا کہ ضرور کچھ غلطی ہو گئی ہے اور میں نے ڈرتے ڈرتے پوچھا

"کون؟ کون بات کر رہا ہے۔"

ادھر سے پھر وہی آواز گونجتی ہوئی کان میں آئی۔ "میں خدا بول رہا ہوں۔"

جو کاٹو تو میرے جسم میں خون نہ تھا۔ میں اس طرح کانپنے لگا جیسے باری کا بخار چڑھ رہا ہو۔ ٹیلی فون میرے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ اس کے گرنے نے مجھے چونکا دیا۔ کیا میں خواب دیکھ رہا تھا؟ لیکن پھر دل ہی دل میں کہا کہ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ مجھ جیسے ناچیز گنہ گار سے پروردگار عالم بات کرے۔ ضرور مجھے دھوکہ ہوا ہے اور جی کڑا کر کے میں نے پھر ٹیلی فون کان سے لگایا اور ہمت کر کے کہا

ذرا اپنا اسم گرامی پھر ارشاد فرمایئے، میں سمجھا نہیں••• " بڑی دیر تک میں ٹیلی فون سے کان لگائے رہا، ادھر سے کوئی جواب نہ ملا۔ صرف ایک خاموشی جو اندھیری راتوں کی سیاہی سے زیادہ گہری اور بادلوں سے زیادہ گھنی تھی میرے کانوں میں آئی اور میں اتنا خوف زدہ ہو گیا کہ ضعف سے کرسی پر بیٹھ گیا اور آنکھیں بند کر لیں، میرے جسم میں تھرتھراہٹ اس طرح دوڑ رہی تھی جیسے اناج کی کوٹھری میں چوہے•••

جب ذرا طبیعت ٹھہری تو میں نے گاڑی جتوائی۔ جب میں کمرے سے نکلا تو بجلی یکبارگی چمکی اور میری نگاہ درخت کے سوکھے ہوئے ٹہنوں پر پڑی جو رات کی سیاہی میں ایک ڈراونے خواب کی طرح ہاتھ آسمان کی طرف پھیلائے کھڑے تھے۔ ایک تنے پر ایک الو ساکت بیٹھا ہوا تھا، جیسے کاٹ کا بنا کر رکھ دیا ہو۔ پر ایک لمحہ میں تاریکی پھر چھا گئی اور یہ سان و گمان بھی ہوتا تھا کہ وہاں سوائے رات کے کوئی اور شے بھی موجود ہے۔ جب میں گاڑی میں قدم رکھ رہا تھا تو گھگھو لو کی آواز میرے کانوں میں آئی، لیکن گھوڑے چل دیے اور میں ذرا ہی دیر میں اس آواز کو بھول گیا۔

گاڑی تیزی سے چلتی رہی۔ اب وہ شہر کی ایک تنگ اور پتھریلی سڑک پر گذر رہی تھی۔ اس کے پہیوں کی آواز ایک آبشار کی طرح دعائیں دعائیں مسلسل آرہی تھی۔ جب گاڑی نے ہچکولہ لیا تو میں سنبھل کر ہو بیٹھا۔ گاڑی سے منہ نکال کر دیکھا۔ ہم ایک عظیم الشان دکان کے سامنے سے گذر رہے تھے۔ اس کی بڑی بڑی کھڑکیوں میں قد آدم شیشے جڑے ہوئے تھے اور وہ

سنی سے جگ مگ جگ مگ کر رہی تھیں۔ میں ہر چیز کا جائزہ بھی نہ لینے پایا تھا کہ میری آنکھیں
کھڑکی پر جمی کی جمی رہ گئیں۔ اس میں ایک لحیم شحیم کوا جس کی ٹانگیں پتلی اور ایک آدمی کی
وں کے برابر لمبی تھیں، کائیں کائیں ہڈیاں بیچ رہا تھا اور لوگوں کو متوجہ کرنے کے لئے انہیں
بد ہئیت چونچ سے اس طرح اچھالتا تھا کہ کٹ پتلی کے ناچ کا گمان پیدا ہو جاتا تھا۔ میں اس
ب و غریب تماشے کو اس انہماک سے دیکھنے لگا کہ مجھے معلوم ہوا کہ میں خود بھی ایک ہڈی ہوں
تنے میں کوے نے میری طرف دیکھا اور اپنی چونچ بڑھائی۔ وہ مجھے بھی ایک ہڈی سمجھ کر اٹھانے
والا تھا کہ گاڑی آگے بڑھ کے دوسری کھڑکی کے سامنے رک گئی۔ اس میں ایک گدھ انسانوں
کے ہاتھوں، پیروں انگلیوں اور سروں کو اس طرح نچا رہا تھا کہ ہوا میں تو وہ ایک کل کی طرح چلتا
آدمی دکھائی دیتے تھے لیکن جب فرش پر گرتے تو ہر ہر عضو الگ الگ ہو جاتا جیسے پانی کی چادر
روں سے گر کر ساون بھادوں میں رنگ برنگ کے نقشے بناتی ہے اور پھر پانی میں مل جاتی ہے۔
ر ایک ایک کر کے ہاتھ پیر اور سر غائب ہو گئے۔ گدھ پر پھیلائے دم کے سہارے سیدھا بیٹھا ہوا
ا۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ وہ زندہ نہیں ہے بلکہ کسی ٹیکسی ڈرمسٹ کا اشتہار ہے۔ اس نے جو مجھے
یکھا تو اس کی آنکھیں چمک اٹھیں اور خوشی کی مسکراہٹ اس کے منہ پر پھیل گئی۔ اپنی زبان سے
چونچ صاف کر کے اس نے اپنی گھناونی سرخ گردن میری طرف بڑھائی کہ اس کے سر کے سفید
روئیں کانٹوں کی طرح کھڑے ہو گئے اور جوں جوں گردن میری طرف آتی گئی سہم سے میرا خون
خشک ہوتا گیا اور اس کے چہرے کی مسکراہٹ نفرت سے بدلتی گئی۔ میں گاڑی کے ایک کوے
یں دبک گیا۔ اب گدھ کی گردن کھڑکی کے قریب آگئی۔ اندر منہ ڈال کے اس نے میرا سہما ہوا
چہرہ دیکھا اور ایک خوف ناک قہقہہ لگایا۔ میری گھگھی بیٹھ گئی۔ لیکن اس وقت ایک ہچکولہ لے
کر گاڑی آگے بڑھ گئی۔ میرے کان سائیں سائیں کر رہے تھے اور پسینہ میرے جسم سے بارش کی
طرح بہہ رہا تھا۔ ہر طرف سوائے تاریکی کے کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔ کوچوان گھوڑوں کو زور زور
سے مار رہا تھا اور وہ ہوا میں سرپٹ اڑے جا رہے تھے۔ جب میرا سانس درست ہوا تو میں نے چلا
کر کہا

"یہ کہاں لیے جاتا ہے؟ گھر واپس چل۔"

"ذرا منہ سنبھال کے بولو۔ جانتے نہیں ہو کس سے باتیں کر رہے ہو؟"

آواز میرے کوچوان کی نہ تھی، لیکن میں نے جانا کہ شاید وہ آج زیادہ پی گیا ہے اور میں
نے ڈانٹ کر کہا

"یہ کیا بک بک لگائی ہے، اوسان ٹھکانے کر دوں گا۔" گاڑی یکایک رک گئی اور

کوچوان نے مڑکر میری طرف دیکھا۔ اس کو دیکھتے ہی میرے حواس باختہ ہوگئے کیوں کہ وہ
کوچوان نہ تھا بلکہ ایک ڈروانی شکل کا اجنبی گاڑی ہانک رہا تھا۔ اس کے ایک ہاتھ میں باگیں تو
اور دوسرے میں چابک جس کے سرے پر گیہوں کی ایک بال بندھی ہوئی تھی اور اس کی راس
ایک زہریلے سانپ کا گمان پیدا کرتی تھی۔ اس کی سیاہ رنگت پر گھنی ڈاڑھی رات کے آسمان
جیسی معلوم ہوتی تھی۔ اس کے غیر انسانی چہرے سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ ازل اور ابد کے سب
رازوں کو جانتا ہے اور نہ تو اسے غم چھو سکتا ہے نہ مسرت اپنے مقصد سے پھیر سکتی ہے۔ اس نے
ٹکٹکی باندھ کے مجھے دیکھا۔ اس کی ایک آنکھ میں ایسی کشش تھی کہ میں ہر چیز کو بھول گیا اور اسے
غور سے دیکھنے لگا۔ یہاں تک کہ سوائے آنکھ کے سب چیزیں تاریکی میں کھو گئیں۔ کدی سفیدی
میں بھورے بالے تھے جیسے بادامی شیشہ کے بہت سے پتروں کو برابر جوڑ کے بیضوی صورت میں
تراشا ہو، عین بیچ میں عقیق کا ٹیکہ تھا۔ میں اس کو اس طرح گھور تا رہا جیسے آنکھ نے مجھے مست
دیا ہو۔ یکایک مرد کی جگہ ایک بڑھیا نے لے لی جس کے منہ پر بدی ہزار جھریاں تھیں اور نہ منہ
میں دانت تھے اور نہ پیٹ میں آنت، لیکن آنکھ نے پلک بھی نہ ماری اور اسی طرح مجھے گرفتار کیے
رہی۔ پھر اس کے رنگ اس طرح غائب ہونے شروع ہوئے جیسے کوئی چیز نزدیک لا کے آہستہ
آہستہ دور کر لی جاتی ہے اور آنکھ کی جگہ ایک پہاڑی غار کی عمیق سیاہی آگئی۔ آنکھ بند ہوئی اور
غائب ہوگئی لیکن تاریکی اس طرح قائم رہی۔ میرا دل دھڑ دھڑ کرنے لگا اور ڈر نے مجھے پنجوں میں
جکڑ لیا۔ میرے حلق میں کانٹے پڑ گئے اور نہ تو میں ہل جل ہی سکتا تھا اور نہ آنکھیں ہی بند کر سکتا تھا
لیکن پھر ڈر ہی نے میرا ساتھ دیا۔ میرے اندر زندگی کی سب طاقتیں جاگ اٹھیں اور میں نے قوت
ارادی کو جھنجھوڑ کر اٹھایا۔ آنکھ اور بڑھیا اور سیاہی رات کی تاریکی میں کھو گئے پر آنکھ کے تسلسل
متواتر بلبلوں کی طرح میرے احساس کی سطح پر بنتے اور پھوٹتے رہے۔ عین اس وقت جب میں
آنکھوں کے سمندر میں ڈوبنے والا تھا ہمت کر کے گاڑی سے کود پڑا۔ نہ گاڑی تھی، نہ کوچوان۔
گھوڑے۔ میں ایک دیوار کے سامنے اکیلا کھڑا تھا۔

دیوار ایک پہاڑی قلعہ کی تھی اور میں اسی پر اپنی منزل مقصود کی طرف جا رہا تھا۔ چلتے
چلتے میں ایسے مقام پر پہنچا جہاں سے ایک اونچی دیوار شروع ہوتی تھی۔ میں سیدھی دیوار کو چھوڑ کر
اونچی دیوار پر ہو لیا۔ دو تین ہی قدم جانے کے بعد معلوم ہوا کہ دیوار ٹوٹ چکی ہے اور میں آگے
نہیں جا سکتا۔ دیوار کے اس ذرا سے ٹکڑے پر میں تن تنہا بے یار و مددگار کھڑا رہ گیا، نہ آگے بڑھ
سکتا تھا نہ پیچھے ہی مڑ سکتا تھا۔ یاس و حسرت و بیچارگی نے مجھ کو ہر طرف سے گھیر لیا۔ سارے عالم
میں عشق ہی عشق تھا۔ ساری دنیا میں عیش کے شادیانے بج رہے تھے، پر جہاں میں کھڑا ہوا تھا اس

نہ آدم تھا نہ آدم زاد، نہ بلبلیں ہی چہچہاتی تھیں نہ کسی جاندار کی آواز سنائی دیتی تھی، بلکہ سارے ن کی بھنتیں اور سب صحراؤں کی وحشت میرا نوحہ گا رہی تھیں۔ پھر چار و ناچار میں نے طے کیا نیچے ہی اترنے میں عافیت ہے۔ چڑھنا تو آسان تھا اترنا دشوار ثابت ہوا۔ جب میں ہاتھوں سے وار پکڑ کے نیچے اترنے کی کوشش کر رہا تھا اس وقت بلندی کے خیال اور گرنے کے ڈر سے ھوں تلے اندھیرا آگیا۔ ہزاروں فٹ نیچے وادی کی تہہ میں ایک ندی سوت کے ڈورے کی طرح رہی تھی لیکن وہ اتنی دور تھی کہ پانی کی آواز بھی کانوں میں نہ آتی تھی اور ہر طرف پہاڑوں اور مان پر ایک کہرا چھایا ہوا تھا اور درخت اور چٹانیں ایک پرچھائیں کی طرح معلوم ہوتی تھیں۔ راسر چکرا گیا۔ دنیا غبار ہو گئی اور ایسا معلوم ہوا کہ اب دیوار ہاتھ سے چھوٹ جائے گی۔

میرا نہ گرنا ایک معجزہ سے کم نہ تھا۔ پر ایک ہی لمحہ میں خطرہ کا احساس جاتا رہا۔ مجھے یہ ی خیال نہ رہا کہ میں کسی مصیبت میں گرفتار ہو گیا تھا۔ میں دیوار پر اس طرح چلتا رہا جیسے وہ یک کشادہ سڑک رہی ہو۔

سامنے اس عمارت کی محراب دکھائی دے رہی تھی جو میری منزل مقصود تھی۔ جہاں وہ ندر تھا جس کی تلاش میں میں دنیا دنیا جنگل جنگل مارا مارا پھرتا تھا۔ مجھے اس کی دیواروں کا ملکا ہوائی رنگ صاف دکھائی دینے لگا اور وہ لکیر جہاں پچی کاری کی محراب بنی ہوئی تھی اور جہاں سے ونا ابھر چکا تھا اور میں تیز قدم رکھنے لگا۔ دیوار ایک چوڑی چھت سے آکر مل گئی۔ میں نے پیچھے مڑ کر ر دیکھا۔ جس راستے سے میں گزر آیا تھا وہ پیچھے رہ گیا تھا۔

چھت پرانی اور چونے کی بنی ہوئی تھی اور اس کا رنگ دھوپ اور بارش اور وقت کے لر سے کالا ہو چکا تھا۔ لیکن کہیں کہیں ہلکا رنگ جھلکتا تھا۔ چاروں طرف نیچی منڈیر تھی اور میں بے خوف و خطر اس کے دوسرے کونے تک چلتا گیا۔ لیکن چھت سے ملحق جو عمارتوں کا سلسلہ تھا بھی کا گر چکا تھا اور آگے جانے کی کوئی صورت نہ تھی۔ مایوسی نے مجھ کو گھیر لیا۔ منزل مقصود تک پہنچنے کی کوئی امید نہ تھی۔

کود پڑنے کے علاوہ کوئی چارہ نہ تھا۔ دونوں ہاتھ آگے پھیلا کر میں ہوا میں کود پڑا۔ ایک مانہ تھا کہ میں آسانی سے اڑ سکتا تھا، پر اب قویٰ اتنے بوجھل ہو گئے تھے کہ مجھ میں طاقت پرواز بھی اقی نہ تھی۔ اپنے مضمحل جسم کو بمشکل سنبھالے میں قلعہ کے نچلے حصے سے ہوتا ہوا آبادی کی طرف با۔ پہلی چیز جو نظر آئی وہ شہر کے باہر مکانوں کے کھنڈرات تھے۔ کچھ کی چھتیں بیٹھ چکی تھیں اور ینے ملبے سے کٹ گئے تھے۔ کچھ مٹی اور اینٹوں کے ڈھیر دکھائی دیتے تھے۔ میں شاہی دروازے سے شہر کے اندر داخل ہوا۔ سڑکیں صاف ستھری اور دھلی ہوئی تھیں لیکن ایک بھیانک خاموشی

ہر چیز پر چھائی ہوئی تھی ۔ میں جامع مسجد سے ہوتا ہوا گزرا ۔ مجھے یقین تھا کہ یہاں ضرور رونق ہوگی لیکن ہر چیز سونی تھی ۔ ایسا معلوم ہوا کہ یہاں کوئی بستا ہی نہیں ہے اور یہ جناتوں کی بستی ہے ۔۔ بازار اور کوچے جن پر میرے قدم ہزاروں بار گونجے تھے، اب غیر آباد نظر آتے تھے ۔ نہ کہیں آدمی کا پتہ چلتا تھا نہ آبادی کا نشان ۔ میں باغ سے گذرتا ہوا حوض خاص پہنچا اور یہ سوچ کر نہا ڈالوں اس کے تاریک کمروں اور نیچی ہندوانی محرابوں سے گذرتا ہوا حوض تک آیا ۔ کپڑے اتار کے جب میں اس کے کنارے آیا تو دیکھا کہ اس میں پانی کی ایک بوند بھی نہیں ہے ۔ فرش صاف پڑا تھا اور چاروں طرف پتھر کی اونچی دیواریں آسمان سے باتیں کر رہی تھیں ۔ میں اس قدر تھک گیا تو کہ ایک کونے میں بیٹھ رہا ۔ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ میں ان دیواروں، مقبروں اور کھنڈرات کا ایک جزو لاینفک ہوں اور وقت اور ارض و سما کا تجسس جاتا رہا ۔ میرا وجود غیر فانی بھی تھا اور حقیقت بھی ۔ جو کچھ بھی تھا اور نہ تھا میرے احساس سے بیک وقت کمتر اور بالا تھا ۔ میں اسی عالم میں بیٹھا ہوا تھا کہ ہوا کے ایک جھونکے کے ساتھ لوگوں کی آوازیں آئیں ۔ وہ کہیں اوپر باتیں کر رہے تھے ۔

"میں نے کہا یار ذری وس چڑیا کو تو دیکھنا ۔ کوا معلوم دے ریا ہے ۔"

دوسرا بولا "کہہ تو ٹھیک رئے ہو ۔ وہ اڑا ۔ دیکھ رئے ہو پہلوان؟ ہوا میں ادھر لٹکا، کس طریوں زمین کی طرف دیکھ دیکھ کے کائے جاریا ہے جیسے پھلجھڑی چھوٹ رئی ہو ۔"

اس کے ساتھ ہی ساتھ ایک چڑیا کے چہچہانے کی آواز آئی لیکن بہت باریک اور کہیں دور سے ۔

"وسی ببول میں گھونسلا ہوگا ۔ ابھی بیٹھے گا تو معلوم ہو جائے گا ۔"

"تو باشا پھر پکڑنے کی تزویج کرنی چاہیئے ۔ آج کل کوے بڑی مشکل سے ہاتھ آتے ہیں ۔"

"چلو، ذری گھونسلے کا پتہ لگائیں، کیا صلاح ہے پہلوان؟"

"جو مجاز یار میں آئے ۔"

آوازیں بند ہو گئیں ۔ شاید وہ لوگ اٹھ کر چلے گئے تھے لیکن فوراً ہی ایک تھکی ہوئی سی آواز اس طرف سے آئی جہاں سے کر خندار بولے تھے ۔

"بھائیو مٹی دو ۔"

اس کے بعد پیروں کی آواز آئی اور پھر مٹی گرنے کی ۔

بڑی دیر تک میں دیوار سے سر ٹیکے خاموش بیٹھا رہا ۔ مجھے معلوم نہ تھا کہ میں جیتا ہوں یا مر گیا ۔ اس غفلت کے عالم میں آوازیں کانوں میں پھر آنا شروع ہوئیں ۔ یہ آوازیں انجان اور نئی

ں اور اس طرح سنائی دیتی تھیں جیسے آس پاس کے کمروں کی دیواروں کے پیچھے سے آرہی ہوں۔
ی آواز تیز اور شوخ تھی

"اے حضور، آپ نے اور بھی سنا۔ آج کل ایک نئی بائی جی میں آئی ہیں۔"

"اماں کہاں۔" دوسری آواز سوئی ہوئی سی خمار آلود تھی۔۔ "تو ان کو دیکھنا چاہیے۔"

"آپ کی پائنتیوں ہیں حضور۔ ابھی تو خمار بھی نہیں اترا ہے۔ لیکن اب بہت دیر نہیں
ہے۔ کیوں بھئی شاجن خاں کیا ابھی تک سو رہے ہو۔؟" "نہیں تو حضور" تیسرے نے
ا "میں ذرا رجن بائی کا انتظار کر رہا۔"

"اچھا تو یوں کہو ان کا نام رجن بائی ہے۔"

اماں واہ، یہ بھی خوب کہی۔ اب تو دو دو رجن ہوگئے۔" "واللہ نواب صاحب!
یا بات کہی ہے آپ نے۔ ہاہاہا"

"تو بھئی رجن خاں، کیا کہتے ہو؟"

"بس حضور کے حکم کی دیر ہے۔ کوئی ٹھمری یا غزل، کوئی دادر•••"

"اماں، تم نے یہ تو بتایا ہی نہیں کہ یہ ہیں کون؟"

"کیا پوچھتے ہیں حضور، حافظ شیرازی کا کلام پڑھتی تھیں اور رام رام جپتی تھیں۔ پر حضور
یں بڑی چنچل اور گانے میں تو ان کا ثانی نہ تھا۔"

"تو بھئی یہ تو ہمارے میر صاحب کے مطلب کی ہیں۔ اگر ان کی بائی جی سے شادی کروا دی
ائے تو کیسا رہے؟"

"ہاہاہا اے حضور کیا بات کہی آپ نے واللہ۔" تیز اور شوخ آواز نے کہا اور ہنسی اس
رح گونجی جیسے ستار پر درت کی گت۔

"دیکھیے نواب صاحب! میں آپ سے بارہا کہہ چکا ہوں، اتنا مذاق اچھا نہیں ہوتا۔" ایک
یوس کن آواز جیسے کسی نامراد عاشق کی رہی ہو ہوا میں ٹکراتی ہوئی آئی۔۔۔ "میں غریب ہی لیکن
ریف ہوں۔۔۔ مجھے اپنی بیوی سے محبت تھی۔"

"اماں چھوڑو بھی۔ محبت کو حسن سے کیا واسطہ، ایک جنس کی آواز ٹھہری دوسرا اعضا کا
تناسب۔"

"تو پھر دونوں میں فرق کیا ہوا جناب؟" ایک اور آواز متانت سے بولی۔۔ "ایک دل کی
واز ہے دوسرا عناصر میں اعتدال۔"

اماں یہی تو ہم نے بھی کہا تھا۔ محبت حسن کا پردہ ہے•••"

"غلط" اسی آواز نے پھر کہا۔۔۔ "پردہ نہیں پرتو۔ محبت حسن ہے اور حسن حقیقت"
"اماں تم تو فلسفہ بگھارنے لگے۔ اگر دل بگھارتے تو عرض احوال اچھا ہوتا" نواب صاحب نے کہا اور اس کے ساتھ ہی ایک قہقہے کی آواز سارے میں گونج اٹھی۔
ابھی ہنسی رکنے بھی نہ پائی تھی کہ ایک خوش گلو عورت کی آواز سریلے راگ میں گاتی نسیم بہار کی طرح اٹھکھیلیاں کرتی ہوئی سنائی دی

ما در پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم
اے بے خبر ز لذت شرب دوام ما

ہر طرف سے واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں بلند ہوئیں۔ جب آوازیں بند ہوئیں تو نواب صاحب نے دریافت کیا

"اماں یہ کون ہیں؟۔۔۔۔۔۔ کیوں بھئی رجن! یہ تو تمہارا کلام معلوم ہوتا ہے۔
"حضور ابھی تو ہیں۔ کیا عرض کیا تھا میں نے"
"بھئی واہ، جزاک اللہ خدا ان کی عمر دراز کرے۔ ہر ہر لفظ کو کس خوبصورتی سے ادا کیا جب گلا ایسا پایا ہے تو صورت کیا ہی پائی ہوگی۔"
"حضور اٹھوڑی تار اتھا چاند۔ بس دیکھنے ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔۔۔"
"اماں تو پھر دیکھنے کی تدبیر کرنی چاہئے۔۔۔۔ کیا پھر سو گئے؟"
"اے حضور کہیں ایسا بھی ہو سکتا ہے؟ میں تو محو تماشا ہوں۔ وہ دیکھیے کس ادا سے انگڑائی لیتی ہوئی اٹھ رہی ہیں۔"
"بھئی ہمیں تو کچھ دکھائی نہیں دیتا۔"
"آپ کی پائنتیوں ہیں نا حضور، ذرا اٹھنے تو دیجیے۔"
اتنے میں کسی دل جلے کی درد بھری آواز آئی

فتنہ انگیز مشو کاکل مشکیں بہ کشائے
تاب زنجیر ندارد دل دیوانہ ما

"اماں خیر تو ہے؟ یہ تو میاں مجنوں جاگ اٹھے، وہی ہیں نا؟"
"بجا فرمایا آپ نے حضور۔ یہ سب رجن بائی کا فیض ہے، وہ سنیے پھر کچھ کہنے والی ہیں۔"

بے محابانہ در آ ز در کاشانہ ۔ ما
کہ کسی نیست بجز درد تو درخانہ ۔ ما

مجنوں نے آہ بھری ۔ نواب صاحب نے سبحان اللہ کا نعرہ لگایا اور ہر سمت سے واہ واہ کی صدائیں بلند ہوئیں ۔

"اماں اب ہم سے صبر نہیں ہو سکتا ۔"

"حضور کے حکم کی دیر ہے ۔" رحمن خاں نے کہا

"لیکن بھئی جیب تو خالی ہے ۔ میں نے کہا سن رہے ہو ، یا بالکل ہی لوٹ ہو گیے ۔"

"اے حضور ۔ آپ کے ہوتے کہیں ایسی بھی گستاخی ہو سکتی ہے ۔ رہا زر نقد کا تو آخر سیٹھ جی کس لیے ہیں ؟ جتنا آپ فرمائیں چٹکی بجاتے حاضر ہو جائے گا ۔ حضور کا اقبال سلامت چاہئے ۔ وہ دیکھیے خود سیٹھ جی آگیے ۔ کس ادا سے کھاتہ بغل میں دبائے توند سہلاتے ہوئے دکان کی طرف چلے ہیں ۔"

"تو بھئی روکو انہیں ، تم بھی کیا غضب کر رہے ہو ۔"

"کیا مجھ سے کہا کچھ آپ نے" سیٹھ جی ٹھٹک کر بولے ۔

"اماں چپکے کیوں ہو گئے ؟ کہو نا ان سے دس ہزار کی ضرورت ہے نواب صاحب نے دھیمی آواز میں کہا لیکن سیٹھ جی خود ہی بولے ۔

"دیکھیے نواب صاحب پہلے بقایا قرضہ اتار دیجیے ۔ اب تو سود بھی کوئی ڈیڑھ لاکھ چڑھ گیا ہے اگر حساب بے باق نہ ہوا تو پولیس میں عرضداشت کروں گا ..."

"اماں ایسا غضب بھی نہ کرنا ۔ تمہارا پائی پائی کا حساب ہو جائے گا لیکن اس وقت ہمیں روپیہ کی اشد ضرورت ہے ..."

یہ باتیں ہو ہی رہی تھیں کہ ہر طرف سے غل شور ہوا ۔ طرح طرح کی آوازیں آئیں کوئی چلاتا "مار ڈالا" کوئی کہتا "چڑیل ہے ، یہاں کس نے آنے دیا مردار کو" ایک عورت کی آواز آئی "میں بھی تو دیکھوں نابکار کو ، میرے شوہر کو اسی نے برباد کیا تھا ۔" ایسا معلوم ہوا بھیڑ لگ گئی ہے کان پڑی آواز نہ سنائی دیتی تھی ۔ اتنے میں گھوڑوں کی ٹاپیں سنائی دیں اور ایک ڈراونی حاکمانہ آواز آئی -- "مارو سالوں کو کیا دیکھتا ہے منگل خاں ، چڑھا دے گھوڑا بدل سنگھ ۔ پھر ایک واویلا کا شور ہوا ۔ لوگوں کے گرنے کی آوازیں آئیں ۔ پھر وہی حاکمانہ آواز سنائی دی ---- نہیں ہٹتے سسرے تو چلاو گولی ! کمپنی فائر ! " توپوں کے چلنے کا شور ہوا ۔ پھر یکایک سناٹا چھا گیا ۔ جیسے وہاں کوئی بھی نہ تھا --- خاموشی بھیانک معلوم ہونے لگی اور میں گھر کی طرف چل دیا ۔

تاریکی ہر سمت پھیل چکی تھی۔ رات کا دور دورہ تھا لیکن جا بجا شعلے بھڑک رہے تھے
دور افق کی طرف لوٹتے ہوئے ہوائی جہازوں کی بھنبھناتی ہوئی آواز کان میں آ رہی تھی جب
اپنے محلے میں پہنچا تو معلوم ہوا کہ اس علاقے میں شدید بمباری ہوئی ہے۔ کسی عمارت کا بھی
نشان باقی نہ رہا تھا۔ میرا دل دھک سے ہو گیا۔ اپنی مایوسی کو سینے سے لگائے حیران و پریشان
اینٹوں اور پتھروں کے ڈھیر پر چڑھتا چلا گیا۔ دور دور جدھر نگاہ اٹھتی تھی تباہی و بربادی نظر
دیتی تھی۔ آس پاس کی عمارتیں اور فیکٹریاں ابھی تک جل رہی تھیں اور ان میں سے سرخ
نیلی اور رنگ برنگ کی لپٹیں اٹھ اٹھ کر آسمان اور زمین کو قوس قزح کے رنگوں میں رنگ رہی
تھیں۔ یکایک میری نگاہ اپنے احاطے کے درخت پر پڑی۔ وہ صحیح سالم اسی طرح کھڑا ہوا تھا
ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہ درخت نہیں ہے بلکہ بھیروں ناچ کے لئے ہاتھ اٹھائے مست رقص ...
ہے۔ میرے دل میں نفرت کی آگ بھڑک اٹھی لیکن اس کے اور میرے درمیان ملبے اور آگ کا
پہاڑ تھا اور میں اس تک نہ پہنچ سکتا تھا۔ میں بھی اپنی جگہ غرور سے سر اونچا کیے اس طرح کھڑا ہو
جیسے میں ہی ارض و سما کا مالک ہوں اور میرے چاروں طرف ہوا اور شعلوں نے موسیقی کا جال
بن لیا۔

(ماخوذ 'موت سے پہلے' اشاعت دسمبر ۴۵۔ دلی)

"انسان کو کائناتی وسعت میں سمیٹ کر لکھنے کے لئے تو خیال کی انتہائی بلندی، وسعت اور گہرائی
اور احساس کی انتہائی شدت درکار ہے۔ اس کے لئے تو کسی کا فکا کا قلم چاہئے۔ اردو کے نئے افسانوی
ادب میں ایسا ایک ہی کامیاب افسانہ احمد علی کا "قید خانہ" ہے جو بلندی اور گہرائی رکھتا ہے۔ اس انداز
میں لکھنا ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔" (ممتاز شیریں ـــــ "فسادات پر ہمارے افسانے")

احمد علی

گذرے دنوں کی یاد

اب یہ بتانے سے کیا فائدہ کہ میں کون ہوں اور کیا ہوں۔ بس اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ میری زندگی میں تھوڑی سی راحت رہی ہے۔ لیکن زیادہ تر درد و درماں۔ اب تو رنج سہتے سہتے دل سُن ہو چکا ہے۔ اور یادکی ورق گردانی کرتے کرتے دماغ کو ہر چیز دُھندلی دُھندلی معلوم ہوتی ہے۔ ماضی کے غبار کی تہیں جمتے جمتے ایک پپڑی سی جم گئی ہے اور اس کی سطح کا نام و نشان بھی باقی نہیں۔

زمانہ تھا کہ ہر چیز صاف دکھائی دیتی تھی اور جو کچھ بھی کان سنتے تھے اس میں صبح کے نغموں کی طرح ایک تازگی گونج اور سنہری راگ تھا۔ لیکن اب تو ہر آواز ٹیلی فون کے تاروں پر بدلی بدلی سُنائی دیتی ہے۔ مگر اس کے باوجود بھی کوئی کوئی آواز کانوں کے میل کو پار کرتی ہوئی دل تک اتر جاتی ہے اور دماغ میں پھر پُرانا سا ہیجان پیدا کر دیتی ہے اور وقت کے سیاہ پردوں کو پھاڑتی ہوئی، ماضی سے نکل کر حال کی ساکت زندگی میں پھر ایک نئی اُمنگ اور جذبہ پیدا کر دیتی ہے۔ جیسے ایک پتھر پانی میں چھوٹی چھوٹی لہریں پیدا کر کے اس کے سکوت کو برباد کر دیتا ہے۔ حالانکہ تھوڑی ہی دیر میں ہر قطرہ پھر اپنی اپنی جگہ خاموش اور ساکت ہو جاتا ہے۔

آج صبح کو ٹیلی فون پر کسی کی نرم اور جذبے سے بھری آواز آئی۔ میں نے پوچھا کون ہے۔ تو جواب ملا۔

"تم بتاؤ"۔

میں نہ تو کسی کے ٹیلی فون کا انتظار کر رہا تھا اور نہ مجھے یہ امید تھی کہ کوئی پرانی ہمنوا و ہمراز مجھ کو اتفاقیہ یاد کرے گی۔

چنانچہ جو نام بھی میرے منہ میں آیا، میں نے لے ڈالا:۔

"شیلا"

"اور بتاؤ"

ہم نے جواب دیا: "سنتوش"۔ لیکن افسوس کہ یہ نام بھی غلط تھا۔ میں نے فوراً ہی کہا:۔

"مایا"۔

"خیر کوئی بات نہیں۔ خدا حافظ۔" لیکن "خدا حافظ" کہتے وقت آواز درد سے کانپی اور خاموش انجان میں کھو گئی
میں دل مسوس کے رہ گیا۔ میرے جسم میں گرمی سی دوڑ گئی۔ اور میرے کان بجلی کی تیز گام لیکن ہلکی لہروں سے جلے ہوئے
اور گرم ہو گئے۔ پھر اس انفاقی ہیجان سے میرا خون رگوں میں رُک گیا۔ میں نے بھی کیا غلطی کی جو اور عورتوں کے نام یکے بعد دیگرے
لے ڈالے۔ میں اپنی غلطی پر اپنے آپ کو بُرا بھلا کہنے لگا۔ یہ حالت کچھ دیر قائم رہی۔ آواز بہت پیاری اور محبت کے ہیجان پیدا کرنے
والے جذبہ سے بھری ہوئی تھی۔ بولنے والی کوئی درد بھری محبوبہ تھی۔ مگر وقت نے میرے کانوں پر کچھ ایسا پردہ ڈال دیا تھا کہ
وہ حُسن کی اصلیت کو پہنچنے سے قاصر تھے۔ مجھے کب اس سے محبت تھی؟ اس نے مجھ سے کیا کیا پیار کی باتیں کی ہوں گی؟ میں
نے کس کس طرح اپنی محبت کا اظہار کیا ہوگا؟ لیکن محبت کے درد سے میں اب کچھ ایسا سُن ہو گیا ہوں کہ اس نئی چوٹ کو بھی بھلانے
کی کوشش کرتا رہا۔ اگر کوئی چیز ہاتھ سے جاتی رہی ہو، اور اتفاق سے پھر وہی چیز اندھیرے میں قریب سے آکر کان میں وہی
محبت بھرے جملے دُہرائے اور پھر تاریکی میں غائب ہو جائے تو قلق اور بھی سوا ہو جاتا ہے۔ کچھ ایسی ہی کیفیت میری ہوئی۔
پھر میں نے کہا کہ آواز سے ابھی تک محبت ٹپکتی تھی۔ اور ان تینوں عورتوں کے نام لینے سے اس کی رقابت اور بھی بڑھ گئی اس
لئے اُس نے ٹیلی فون رکھ دیا۔ لیکن جب اُس کے دل میں رقابت کی آگ ابھی تک باقی تھی تو یقیناً اس کے دل میں میری محبت بھی
باقی ہے، اور وہ دوبارہ بات کرے گی۔ کیا پچھلی محبت پھر موج میں آجائے گی؟ پھر وہی سمندر ہوگا اور وہی پریم کی کشتی ا
میں جذبات کے چپوؤں سے حُسن کی ناؤ کھیتا رہوں گا۔

اگر میں ان لڑکیوں کے نام نہ لیتا تو شاید وہ مجھے اپنا نام بتا دیتی۔ ان جانے ہوئے ناموں نے مجھ کو اُس کا نام جاننے
سے محروم رکھا۔ مجھے تو کہنا چاہئے تھا کہ مجھے اتنی لڑکیاں یاد کرتی ہیں کہ دور دراز کی آواز کو پہچاننا ممکن نہیں۔ اور یہ کہ میری
موجودہ زندگی کی غلاظت سے حسن دور بھاگتا ہے۔ مجھے کہنا چاہئے تھا کہ آواز دلگداز اور پیاری ہے ...۔

میں ان خیالوں میں غلطاں و پیچاں تھا اور حالانکہ میں اپنے دل کو یہ سب کہہ کر تسکین دے رہا تھا۔ لیکن ایک انجان
جذبے سے میرے ہاتھ پیر کمزور ہو گئے تھے۔ مگر ٹیلی فون کی گھنٹی پھر بجی۔ وہی دلکش آواز فاصلہ کی مجبوریوں کو مجبور کرتی ہوئی،
درخت اور دریا اور پہاڑوں کو کودتی پھاندتی تیز روی پشابت قدمی سے پھر آئی۔ اس میں وہی درد اور وہی جذبہ تھا۔

"نہ تو میں شیلا ہوں۔" اس نے کہا۔ "نہ سنتوش اور نہ مایا۔ میں ماضی کی ایک آواز ہوں۔ میں کون ہوں، یہ تم بتاؤ۔ کیا
میں ابھی تک تم کو یاد ہوں؟"

میں نے کہا:۔

"آواز بہت دلکش اور دلگداز ہے۔ اس میں درد ہے اور محبت بھی۔ لیکن تم جانتی ہو کہ ٹیلی فون پر آواز کا پہچاننا

بڑا مشکل ہوتا ہے۔ آواز بدل جاتی ہے آواز بدل جاتی ہے۔ اور اس کے علاوہ تمہیں زکام بھی معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے پہچاننے میں دقت ہو رہی ہے۔"

"یہ ٹھیک ہے۔" اس نے کہا۔

"تو اس لئے یہ کہہ دینا کہ کس کی آواز ہے، بہت مشکل ہے۔"

"یہ کوئی بات نہیں۔"

مجھے واجد علی شاہ کی درد بھری ٹھمری یاد آگئی۔ "یہ کوئی بات نہیں، تم جاؤ للہ، جو بھی سو بھی۔"

لیکن میں نے ماضی کے دور کو ظاہر کرنے سے گریز کیا۔ میرے دل میں درحقیقت محبت کا درد ابھر آیا تھا اور حالانکہ میں آواز سے اس کے جسم کے نقوش نہ دیکھ سکتا تھا۔ حالانکہ میں یہ بھی نہ بتا سکتا تھا کہ وہ کون ہے۔ تاہم اس کی آواز میں ماضی کا سمندر موجیں لے رہا تھا، جب کہ زندگی میں احساس تھا۔ حُسن میں شوخی اور عشق میں گرمی۔ موجودہ آواز اُس ماضی کی تھی جب میں زندہ تھا۔ یہ کہ وہ ماضی کی آواز تھی، اس میں ذرہ برابر شک نہیں۔ میرے دل نے مجھے فوراً بتا دیا تھا کہ آواز حال کی آواز نہ تھی۔ اس لئے بغیر سوچے سمجھے جو نام میری زبان پر آئے، وہ ماضی سے تعلق رکھتے تھے۔ کسی اور زندگی سے جو حال سے صدیوں دور ہے۔ ایک اور نام میرے مُنہ پر آتے آتے رہ گیا۔ اگر وہ ذرا اور ٹیلی فون کو بند نہ کرتی تو میں چوتھا نام بھی لے دیتا۔ ایک پانچواں نام بھی میرے ذہن میں تھا جس کو میں اب دُہرانا چاہتا تھا۔ وہ کون تھی اور کیا تھی؟ خالی یہ کہہ دینا کہ وہ ماضی کی آواز تھی، کافی نہیں۔ بہت سی عورتیں تھیں جن سے مجھ کو محبت رہی ہے، اپنے دور میں ہر ایک لاجواب اور حسین تھی۔ وہ میری دلرُبا محبوبائیں تھیں۔ اور میں اُن کا سوگوار عاشق۔ لیکن اور بھی رہی ہوں گی، جن کی محبت مجھ پر ظاہر نہ ہوئی۔ جن کو میں نے اپنی محبت کا قصہ کبھی نہ کہہ سُنایا تھا۔ وہ تو میرے دل میں ایک ٹیس بن کر رہ گئی تھیں۔ وہی ٹیس جو اس وقت میرے گھائل سینے میں پھر اُٹھ رہی ہے۔

اب پچھلے قصے دُہرانے سے کیا ہوتا ہے؟

"تم جاؤ للہ، جو بھی سو بھی۔"

زندگی ایک بند گنبد ہے۔ اس کونے میں ماضی ہے۔ اس میں حال۔ اس میں مستقبل۔ ماضی پر سے پردہ ہٹ چکا ہے اور اس کی تصویر ایک سبزہ زار کی طرح پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یہ میدان ہے، یہ دریا اور یہ پہاڑ۔ یہ سمندر اور سمندر کے پرے اور بھی ملک ہیں۔ اور یہاں بھی مختلف یادیں۔ مرغزاروں اور وادیوں میں میری محبوباؤں کی شکل میں رقصاں ہیں۔ یہ لیلا، یہ مایا، یہ منتوش، یہ سلیمہ ہے۔ یہ اینجیلا۔ ہر گوشہ میں ایک ایک تصویر ہے اور ہر ایک ایک کے بیچ بیچ میں اور تصویریں ہیں۔ یہ وہ آنکھیں ہیں جو نرگس سے زیادہ نرم اور عشق سے زائد بیمار ہیں۔ ان میں سفیدی بھی ہے، سیاہی ہے اور خون

کی سُرخی۔ محبت کے نشے سے آنکھیں چُور ہیں۔ جذبہ ہیں دل کی ہمراز۔ اُن کی تہہ میں میرے دل کی قبر ہے اور ان کی چمک میں میرے عشق کی آگ۔ اب بھی میرے مردہ دل میں وہ گھر کئے ہیں۔ اب بھی ان کا جادو میرے خون میں پوشیدہ ہے۔ یہ وہ باہیں ہیں جو میری گردن میں دن رات پڑی رہتی تھیں۔ جن کی گرمی رگِ جان سے میرے دل تک پہنچتی تھی۔ یہ وہ بال ہیں جو میرے شانوں کو سردی سے محفوظ رکھتے تھے، جو اپنی سیاہی میں ستاروں کی آب و تاب لئے تھے۔ یہ وہ چھاتیاں ہیں جو میرے سینے کو تسلی بخشتی تھیں۔ لیکن اب تو خواب ہو گئیں یہ باتیں۔ حسن ناپائیدار ہی، یاد ناپائیدار نہیں۔ عشق لازوال ہے۔ پر دل پارہ کی طرح بے قرار۔ اور وقت ہر چیز پر خاک ڈال دیتا ہے۔ ان باتوں کو دُہرانے سے اب فائدہ؟ صرف ایک یاد ہے جو پَر سے زیادہ ہلکی ہے اور پہاڑوں سے زیادہ بھاری۔

"اگر تم ہنسو تو شاید میں تمہارا نام بتا سکوں۔"

دوسری طرف سے کوئی جواب نہ ملا۔

"اچھا اب میں خدا حافظ کہتی ہوں۔"

ذرا ٹھہرو۔ دیکھو میرے سامنے ایک تصویر رکھی ہوئی ہے۔ ایک ترکی بچّہ نے بنائی ہے۔ تین گھوڑے ہیں۔ پہلا بھدّا، بے ہنگم ہے۔ ایک بونے کی طرح اس کے اوپر والا لمبا ہے۔ اور اس کی ایال کسی ڈراؤنے اور بھیانک گرگٹ کی خاردار دُم کی طرح ہے۔ تیسرا ایک مچھلی کی طرح ہوا میں اُڑ رہا ہے ......"

اُدھر سے ایک دبی ہوئی ہنسی کی آواز آئی۔ لیکن پوری طرح کھلنے بھی نہ پائی تھی کہ بند ہو گئی۔

"تم نے ہنسی بھی روک لی ....."

"خیر کوئی بات نہیں۔" آواز میں ابھی تک وہی نرمی اور محبت، وہی جذبہ تھا۔

"میں تو صرف اتنا پوچھنا چاہتی تھی کہ تم کیسے ہو ......"

میں جو محبت سے مایوس ہو چکا تھا، یہ ہرگز نہ جانتا تھا کہ ابھی تک کسی کے دُکھے ہوئے دل میں میری یاد باقی ہے۔ جو محبت کو بھول چکا تھا، اس بات کا یقین نہ کر سکتا تھا کہ کوئی ایسا بھی ہے جس کو اگلی محبت یاد ہے۔ جس کے پہلو میں دل اور دل میں سوز و ساز۔ میرا دل تو مر چکا ہے۔ اس میں نہ تو امید کی کرن باقی ہے نہ عشق کا داغ۔ اگلی بہاریں کب کی خزاں ہیں۔ حسن والوں نے چمن کے پھول لوٹ کر مسل ڈالے۔ دنیا نے میرے سب غروروں کو مٹا دیا تھا۔ میرے خواب اور میری ن توقعات غیر حقیقی ثابت ہو چکی تھیں۔ جب تک مجھ سے بن پڑا میں اپنے خوابوں کو سینے سے چمٹائے رہا۔ لیکن بندر کے ہوئے بچّہ کی طرح وہ آخر کار ایک ایک کر کے مجھ سے جدا ہو گئے۔ چونکہ میری توقعات بہت گہری تھیں۔ میری خواہشات

اس دنیا کے لئے ناممکن، اس لئے وہ کبھی پوری نہ ہو سکیں۔ مجھے معلوم نہ تھا کہ خواب پورے ہو سکتے ہیں۔ امیدیں بر آجاتی ہیں۔ لیکن صرف اسی وقت جب کہ انسان اس چیز پر قانع رہے جو میسّر ہو سکتی ہے مگر جوں جوں خواہشیں پوری ہوتی جاتی ہیں، انسان اور سوا مشکل اور ناممکن خواہشیں کرنے لگتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نہ پاس کی چیز ہاتھ آتی ہے اور نہ توقعات ہی پوری ہوتی ہیں۔ زندگی ایک غبار ہے۔ جب ہوا میں رہا آندھی رہا، جب بیٹھ گیا تو ریت بن گیا۔ میں نے آندھی کی تمنا میں آنکھیں بھی کھوئیں اور نہ کچھ حاصل کیا اور نہ کچھ پایا۔ اب تو آندھی جم کے رہ گئی ہے۔ نہ آگے ہی بڑھتی ہے اور نہ مطلع صاف ہوتا ہے۔ ایک مستقل ریت کی جھڑی ہے کہ دن رات برستی ہے۔ نہ کھلتی ہے اور نہ ہیجان پیدا کرتی ہے۔ جب تک ہو سکا میں دنیا سے لڑتا رہا۔ اور پھر بجائے اس چیز پر قناعت کرنے کے جو مل سکتی تھی، تھک ہار کے بیٹھ رہا۔ اور اب جب کہ ماحصل قریب تھا، جب کہ میں کم از کم اپنے خیال میں اس بات کے لئے تیار تھا کہ اس تک پہنچ کے آرام کروں تو منزل ایک سراب نکلی۔ نہیں؛ وہ قریب تھی پر کمند دو چار ہاتھ چھوٹی رہی اور میں اس تک نہ پہنچ سکا۔

"خدا کے لئے اب تو نام بتا دو۔" میں نے عاجزی سے کہا۔

"اب اس سے کیا حاصل۔" وہ نہ جانتی تھی کہ شاید مرجھائے ہوئے پھول پھر زندہ ہو جائیں۔ وہ تو محبّت کے غرور سے ابھی تک بھری ہوئی تھی۔ لیکن میں زندگی کی مار سے بے جان ہو چکا تھا۔ وہ شاید اس خیال میں تھی کہ میں ابھی تک وہی عاشق ہوں۔ لیکن میرا دل بجھ کے راکھ ہو گیا تھا۔ ممکن ہے کہ اس کی گرمی سے میرے دل میں بھی دوبارہ گرمی آجاتی۔

"صرف اتنا بتا دو کہ تم کیسے ہو۔"

"بس زندہ ہوں۔ نہ مرتا ہوں، نہ جیتا ہوں۔ ماضی کی آگ بھڑک کے بجھ گئی۔ مشینوں نے زندگی کی امنگ چھین لی۔ نہ وہ خوش رنگی رہی نہ جوش۔ اب تو فقط یاد ہی یاد باقی ہے اور اس میں بھی سوز باقی نہیں۔ تمہاری آواز سن کے جیسے جان میں جان آئی، اور وقت کے سیاہ پردے ہٹتے نظر آتے ہیں....."

میری گفتگو کے بیچ بیچ میں وہ آہستہ آہستہ "ہوں ہوں" کہتی رہی پر اتنے ہلکے سے جیسے وہ اپنے دل کو اس احتیاط سے مسل رہی ہو کہ جذبہ کی آواز مجھ کو سنائی نہ دے۔ مگر تار اور رکاوٹیں بیکار ثابت ہوئیں اور اس کی کوشش کے باوجود بھی اس کے دل کی آواز مجھ تک پہونچ رہی تھی۔

"لیکن تمہیں میرا نام تو معلوم نہیں۔"

میرے دل پر چوٹ لگی۔ کاش کہ میں اس کا نام بتا سکتا۔ محبّت مجھ سے باتیں کر رہی تھی۔ میں اس کے سانس تک کی آواز سن رہا تھا۔ لیکن کیا مجبوری کا عالم تھا کہ رگِ جاں کی طرح قریب ہوتے ہوئے بھی میں اس کو نہ چھو سکتا تھا۔ زندگی کا ہوا

میں ایک کاغذ کی طرح اُلٹتی پلٹتی معلوم ہونے لگی۔ سورج کی روشنی کو نون کھدروں میں پڑ رہی تھی اور یاد مجھ سے ،
دور فضا میں گھوم رہی تھی ......

"تم مجھ سے دور رہو۔ اگر تم مجھ کو پتہ دو تو میں تم کو ڈھونڈ نکالوں گا۔"

"اب کیا فائدہ۔ میں رات کو جا رہی ہوں۔"

"اسی لئے تم سے ملنا اور بھی ضروری ہے۔"

وہ ہچکچائی۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اس کی قوّت ارادی کمزور ہو چلی تھی اور وہ مجھے اپنا نام بتانے والی تھی لیکن اس۔

"نہیں اب جانے دو۔ میں بند کرتی ہوں ....."

درد اور یاس اور تمنا کی مجبوری سے میں نے کہا۔

"نہیں نہیں۔ ذرا ٹھہرو۔ میں تمہارا نام بتائے دیتا ہوں ....."

"اچھا خدا حافظ ...."

"دیکھو دیکھو۔ نینا ...." میں نے اس کا نام لے ہی ڈالا۔ وہ ذرا دیر بس ایک لمحے کو جھجکی اور کہا:۔

"خدا حافظ ...."

میں بے جان ٹیلی فون کو بڑی دیر تک کان سے لگائے رہا پھر کانپتے ہوئے ہاتھوں سے رکھ دیا۔ کیا وہ نینا تھی؟ میں کچھ نہ کہہ سکتا تھا۔ میرے دل نے اس بات کی گواہی نہ دی۔ یہ ایک اور نام تھا، جو میں نے پہلے ناموں کی طرح لے دیا تھا۔ نہ جانے اس نے سُنا بھی یا نہیں۔ میں نے نام بہت آہستہ سے لیا تھا۔ غالباً یہ بھی غلط تھا۔

میں سوچتا رہا کہ وہ آخر کون تھی۔ میرا دماغ معطّل ہو چکا تھا۔ ماضی سے تصویریں نکل کر میری آنکھوں کے سامنے نہ آئیں۔ میرے ذہن میں بہت سے نام بیک وقت آئے۔ اور پھر سب ایک دوسرے میں مل کر کھو گئے۔ صرف ایک ہیجان اور جذبے کی کیفیت مجھ پر طاری رہی، جس میں سب محبتیں اور سارا ماضی موجود تھا۔ آواز کسی معمولی محبوبہ کی آواز نہ تھی۔ اس میں نہ صرف میرا ماضی گونج رہا تھا بلکہ محبت بھی۔ میرا دل رونے لگا۔ میری روح سوگوار تھی۔ یاد ایک جذبہ بن کے میرے اندر سما گئی۔

عورت کا دل کس قدر سخت اور ملائم ہوتا ہے۔ جب میں عشق کرتا تھا تو اُس کا دل پتھر تھا اور جب کہ وہ محبت میں مبتلا تھی تو اس کا دل موم تھا۔ لیکن یاد کے بر فانی طوفان نے اس کو اور بھی جما دیا۔ اور موم بھی میرے لئے سنگِ خارا بن گیا۔ اس نے دیکھ لیا کہ وہ اکیلی میرے دل میں نہ بستی تھی۔ ماضی کی اور بھی آوازیں اس میں بند تھیں۔ لیکن وہ جانتی تھی کہ میرا دل

اب ویرانہ ہے۔ اس کی چٹانیں ٹوٹ ٹوٹ کر ریت بن چکی ہیں۔ اور اب ماضی کی آوازیں بھی اس میں نہیں گونجتیں۔ اس وقت جب کہ وہ خود بولی تو میں پرانی آواز بازگشت نہ سُن سکا۔ صرف اس کی آواز ہی آواز کان میں آئی۔ لیکن اس کی مضراب نے وہ خاص پرانا نغمہ نہ چھیڑا جس کو سُن کر وہ مست ہو جاتی۔ میرے دل کے ساز میں اب موسیقی پیدا کرنے کی طاقت ہی باقی نہ رہی تھی۔ صرف یاد اُبھر آتی۔ لیکن یاد بھی ایسی جس میں آوازیں اور جذبات سب مل کے ایک ہو گئے تھے۔ اور نہ تو میں اُن کو علیحدہ علیحدہ کر سکتا تھا اور نہ الگ الگ کر کے ایک کو ایک سے جوڑ سکتا تھا۔ یاد ایک پَر کی طرح ہلکی پُھلکی بھی ہوتی ہے اور ایک پہاڑ کی طرح بھاری بھی۔ میں یادوں کے بار کو اپنے دل میں لئے پھرتا ہوں۔ ان کے قافلے میرے دماغ میں گشت کرتے ہیں۔ لیکن مجھے بوجھ تک نہیں معلوم ہوتا۔ وہ اکیلی سب محبوبائیں بھی تھیں اور کوئی بھی نہ تھی۔ میں نہ تو وہ ہونٹ دیکھ سکتا تھا جن کی شیرینی کے مزے میری زبان ابھی تک لے رہی تھی۔ نہ تو باہیں میرے گلے میں تھیں، نہ وہ آنکھیں اپنی محبت کے جادو سے مجھ کو اپنی طرف کھینچ رہی تھیں۔ لیکن وہ سب جذبات ایک یاد بن کے میرے اندر سما گئے تھے اور ماضی کا راگ کانوں میں بج رہا تھا۔

کیا وہ واقعی زندہ حقیقتیں تھیں۔ کیا وہ واقعی اصلیت کا پتہ دے رہی تھیں؟ لیکن نہ کسی عورت کو مجھ سے محبت تھی نہ ہی میں نے کسی سے عشق کیا۔ یہ سب میرے تخیّل کی تصویریں تھیں جو پٹ بیجنوں کی طرح چمکیں اور غائب ہو گئیں نہ میں تھا، نہ وہ تھیں، نہ محبت۔ میرے ہونے نے ان کو مجھ سے چھین لیا۔ زندگی بہت کٹھن، دردانگیز اور سنگلاخ ہے .....

(بشکریہ "ماہِ نو" کراچی۔ جنوری ۵۵ء)

احمد علی

استاد شمو خاں

(۱)

استاد شمو خاں پہلوان کی اب تو خوب چین سے گزرتی تھی۔ کئی ایک اکھاڑے مار لینے سے نام ہو گیا تھا۔ کام بھی خوب چل رہا تھا۔ گھر میں بیوی سلمہ بنتی تھیں، اور صرف دو بچے تھے۔ ورق کوٹنے سے یافت کافی ہو جاتی تھی۔ یار دوست تھے، فکر پاس نہ پھٹکتا تھا۔ اور اس کے علاوہ بدھو، درگی چماری کی لڑکی، عیش کرنے کو اللہ میاں نے پھوکٹ میں دے رکھی تھی۔ وہ کم عمر اور خوبصورت تھی۔ اس کا سڈول اور بھرا ہوا جسم، اس کا گندمی رنگ جس میں ایک ہیرے کی سی دمک تھی، اس کی بڑی بڑی مست آنکھیں، غرضکہ اس کی ہر چیز موزوں اور لاجواب تھی۔ انسان اس سے زیادہ کیا چاہ سکتا ہے؟ تمول اور اوپر سے یہ مفت کا عیش۔ شمو خاں روز ایک ہزار ڈنڈ جھٹک نکالتے اور خوب گھی پی پی کر دنبے کی طرح موٹے اور چکنے ہو گئے۔

لیکن ان کو ایک فکر برابر ستایا کرتا تھا۔ ان کے گھر کے سامنے ہی شیخ نور الہی ٹھٹھیرے رہتے تھے۔ ان کو استاد شمو خاں کی طرح کبوتروں کی بڑی دھت تھی، اور استاد سے ان کی ضد بندھی ہوئی تھی۔ شیخ نور الہی شمو خاں کو بڑھتا دیکھ کر دل ہی دل میں بہت جلتے تھے۔ اور یہ جلن اس لیے اور بھی بڑھ گئی کہ استاد شمو خاں نے نہایت عمدہ اور تگڑے پٹھے تیار کرنے شروع کر دیے۔ جو حالانکہ محض نقتے پلکے ہی ہوتے تھے۔ لیکن بازی میں ہمیشہ شیخ جی کے شیرازی اور چپ کبوتروں کے جھلڑ کو نیچا ہی دکھاتے۔ اور ہر لڑائی میں شیخ جی کے ایک آدھ پٹھے کو ضرور گھیر چپیک لاتے۔ پہلے تو چونکہ شروع شروع کا معاملہ تھا۔ شمو خاں نے ایک آدھ بار شیخ جی کے کبوتر واپس کر دیے۔ لیکن جب انہوں نے دیکھا کہ یہ تو حد سے ہی گزر ا جارہا ہے تو دینے سے صاف انکار کر دیا اور کہا کہ وہ اب چوک پر بکیں گے۔ یہ سنکر شیخ جی اور بھی آگ بگولہ ہوئے۔ جب تک یہ معاملہ آپس ہی میں تھا تو اتنی برائی کی بات نہ تھی۔ لیکن کبوتروں کا چوک پر جانا نہ صرف شیخ جی کی شان کے خلاف تھا بلکہ اس سے ان کے نام پر بٹہ آتا۔ انہوں نے شمو خاں کو روپیہ روپیہ دو دو روپیہ ہر کبوتروں کے دینے کو کہا۔ لیکن شمو خاں بولے۔

ں مجاز تو درست ہیں؟ ہوش کی آو۔ اب تو قبوتر چوک سے ورے نہیں ملتے ۔لپے بنو۔ ••• "
کبوتروں کی مار کھا کھا کے شیخ جی کی سمجھ میں کچھ نہ آتا تھا کہ کیا کریں، حالانکہ وہ قیمتی سے
ں اور اعلی سے اعلی پٹھے خرید کر لاتے ۔ لیکن ان کو بھری دی نہیں کہ شمو خاں نے جو اس تاک
رہتے تھے، اپنے کبوتروں کو ششکارا ۔ جو شکرے کی طرح بھاگ کر عین شیخ جی کے بیٹھتے بیٹھتے
تروں کے سروں پر اس زور سے جھپکی لیتے کہ ان کے سارے جھلڑ کو پلٹیاں کھاتے ہوئے دور
تے ۔ شیخ جی بیچارے بہت باو باو کرتے لیکن شمو خاں کے کبوتر ان کو کہاں نکلنے دیتے تھے ۔ جب
جی کے کبوتر بالکل شل ہو جاتے تو شمو خاں اپنے کبوتروں کو آواز دیتے ۔ ادھر شیخ جی کا کلیجہ آو آو
تے کرتے پھٹا جاتا، بیچارے اس قدر بدحواس ہو ہو کر چیختے کہ ہاتھ ہلا ہلا کر زمین سے گزوں اچھل
ل جاتے ۔ اور بھائے پانی کے مٹھیاں بھر بھر کر باجرہ ہوا میں اچھال دیتے ۔ لیکن شیخ جی کے
وتر اس قدر بے جان ہو جاتے کہ نئے پٹھوں کا تو کیا کہنا، ان کے گردان کبوتروں میں سے بھی
آدھ شمو خاں کے ہاں گر جاتا ۔ شیخ جی اپنے کبوتروں کو چھوڑ کر اچک اچک کے منڈیر پر سے
یکھتے کہ ان کا کیا حشر ہوا لیکن شمو خاں کو چھپکا مارنے کی بھی نوبت نہ آتی اور شیخ جی کی ساری
ڑی پکڑی جاتی ۔ اور پھر بیچارے شیخ جی اپنا سر پکڑ کر بیٹھ جاتے ۔ شمو خاں نے تو ان کے
بوتروں کا چھت پر سے اٹھنا ہی دو بھر کر دیا تھا۔
جب شیخ جی نے دیکھا کہ ان کی کسی طرح نہیں چلتی ۔ اور شمو خاں سے اس بری طرح مار
ھائی ہے تو وہ شمو خاں کو کسی نہ کسی طرح بچاد کھانے کی فکر میں رہنے لگے ۔ اکثر میر سعد اللہ سے،
جو پنشن لینے کے بعد دلی ہی میں واپس آکر رہنے لگے تھے اور میر محلہ کی حیثیت اختیار کر لی تھی، جا جا
کے شکایتیں کیں، لیکن میر صاحب سمجھدار اور سنجیدہ آدمی تھے وہ اس معاملہ میں نہ پڑے ۔

(۲)

ایک روز ایسا اتفاق ہوا کہ جھٹ پٹے کے وقت شیخ جی چاوڑی بازار میں چلے جا رہے تھے
کہ پیچھے سے کسی نے آواز دی ۔
"اے میاں شیخ جی، اے میاں شیخ جی، اجی ذرا ٹھیرو ۔ تو ہم بھی آرہے ہیں ۔"
شیخ جی نے پلٹ کر دیکھا ۔ ان کے دوست فاضل خاں تیز تیز قدم رکھتے ہوئے ان کی طرف
آرہے تھے ۔

"واہ میاں ماشا ۔ تم تو اللہ یا نے سر پر پیر رکھے جا رہے تھے ۔"
"ہاں میں تو مزے میں ہوں ۔ تم سناو یہ کیسے حیران نظر آرہے ہو ۔"
"میاں کیا پوچھتے ہو ۔ ذری دیر ہوئی ۔ ایک نیا خال پٹھا کھولا تھا کہ وس حرامزادے شمو

خاں نے مار لیا۔ وسکی تلاش میں جارہاہوں۔"

"لو، اس پہ یاد آیا۔ میاں کچھ اور بھی تمہارے گوش گزارش ہوا؟ شمو خاں کی د
سے آشنائی ہے۔ شاید تم نے بھی وس لنڈیا کو دیکھا ہوگا۔ وہ چماری والی۔ میاں باشا لنڈیا
زوروں پر آئی وی ہے۔ انار نار نگیاں ......"

"کیا میاں سچ مچ کے رہے ہو؟"

"اور نہیں تو کیا۔ میں نے خود دن دونوں کو مخولیت کرتے دیکھا ہے۔"

"ملاؤ یار قورمے کا ہاتھ! یہ تو اللہ یا نے خوب سنائی۔"

فاضل خاں اس اچانک تپاک سے ذرا بدکے لیکن شیخ جی کا ہاتھ بڑھا ہوا دیکھ کر ا
ان کے ہاتھ دیدیا۔ اور قہقہہ مارنے لگے۔

"ارے یار باشا بات کیا ہے؟ میں تو اللہ یا نے گھبرا گیا۔"

شیخ جی کے مرجھائے ہوئے چہرے پر رونق آگئی تھی۔۔ انہوں نے ادھر ادھر چ
طرف نظر دوڑائی اور ایک کوٹھے کی طرف آنکھ مارتے ہوئے کچھ خوشی سے کچھ مسکراتے ہوئے

"ارے یار میں نے کیا جاوڑی تو آج بڑی رونق پر ہے۔"

"لیکن یار تم نے یہ تو بتایا نہیں کہ یہ اچانک ماجرا کیا ہو گیا۔"

"ارے یار وکچھ نہیں۔ تم نہیں جانتے ہو۔ میری وس حرامزادے شمو خاں سے چلی ون
ہے۔ جب قبوتر کھولے نہیں کہ وس نے ..."

اتنے میں پیچھے سے ایک ٹریم آگئی اور سامنے سے کچھ تانگے، اور اوپر سے ایک موٹر فاضل
خاں اور شیخ جی باتوں میں اس قدر محو تھے کہ قریب تھا کہ کچل جاتے۔ جب موٹر کی آواز زور سے
ان کے بالکل سامنے سے آئی تو کود کر شیخ جی ایک پٹری پر بھاگ گئے۔ اور فاضل خاں دوسری پٹری
پر اور ان کی بات ادھوری ہی رہ گئی......

چوک پر پہنچ کر شیخ جی ادھر ادھر پنجروں پہ نظر ڈالتے ہوئے بھیڑ بھڑکا میں کھو گئے۔ استا
شمو خاں کے پاس سے گزرتے وقت انہوں نے ایک نگاہ ان کے پنجرے پر اپنے کبوتروں کو
بھانپنے کے لیے ڈالی اور دوسری نگاہ میں غیض و غضب سے خود استاد کے چہرے کو حقارت اور غصہ
سے دیکھا پھر اپنے دوست فاضل خاں کے الفاظ یاد کر کے مسکرا دیے۔

اتنے میں برابر سے حکیم نظیر آنکلے۔

"ارے میاں شیخ جی، آج تو تمہارے بہت سے کبوتر دکھائی دیتے ہیں۔ یہ کیا بات ہے؟
سب کے سب ہی گر گئے؟"

"حکیم صاحب کیا پوچھتے ہیں آپ۔ ذری دیر ہوئی کہ نئے پٹھے کھولے تھے۔ ایک آدھ ہی
دی ہوگی کہ دس ... شمو خاں ..."

"اوہو شیخ جی بڑا افسوس ہوا۔ آج تو استاد شمو خاں نے آپ کا دھڑ بٹھا دیا۔ میاں ذرا جلدی
سادیکر چکناو تو دو، پھر دیکھیں گے۔ کیسے گرتے ہیں۔"

برابر سے آکر بابو اکرام الدین نے شیخ جی کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیا اور اظہار افسوس
نے لگے۔ شیخ جی ان باتوں سے زمین میں گڑے جاتے تھے۔ غصہ سے سرخ ہوگئے:

"اجی حکیم صاحب میں نے کیا یہ کس طریوں کی کبوتر بازی ہے؟ کوئی وخت بھی تو ایسا
ں ہوتا کہ نئے پٹھوں کو بھی چکر دے سکیں۔ اجی یہ بھی کوئی بات چیت ہے، دس حرامزادے

"ارے میاں شیخ جی ذری اس خالی پٹھے کا ملیائز اکرنا کیا پھرکتا ہوا نادر ہے۔"

بھیڑ میں سے دھکا پیل کرتے ہوئے صدیق بہشتی نے آکر کبوتر والا ہاتھ شیخ جی کی طرف
ھایا۔ اور ذرا گردن ٹیڑھی کر کے شیخ جی کی آنکھوں کو دیکھنے لگا، جو کبوتر میں گڑی ہوئی تھیں۔
جی نے کبوتر کی گردن مروڑی، سینہ پکڑ کے اس کو پھڑپھڑایا۔ پر کھولے، ٹانگیں دیکھیں، چونچ
معاینہ کیا۔ اور حکیم صاحب کی طرف بڑھا دیا۔ انھوں نے بھی بیچارے کی اسی طرح درگت
ی۔ پھر کبوتر بابو اکرام الدین کے ہاتھوں میں پہنچا۔ غرضیکہ بڑی دیکھ بھال کے بعد کبوتر پھر
جی کے پاس واپس آیا۔

"بھئی پٹھا تو خوب ہے۔"

"ارے یار کس کا مارا؟" شیخ جی نے بڑے استعجاب سے پوچھا۔

"اجی کیا پوچھو ہو آپ۔" اور پھر شیخ جی کے منہ سے منہ لگا کر کہا "استاد شمو خاں کا۔"

"آہا۔ اجی بابو جی آج تو بڑے موذی کا پالا ملا لیا! اچھا یار کن داموں کا ہے؟"۔

صدیق بہشتی بولا۔

"اجی شیخ جی کدھی آپ سے بھی کوئی نریالی بات ہو سکتی ہے۔ جو خوشی ہو۔ لیکن ابھی ابھی
لن ایک دھیلی دے رہا تھا۔"

"اچھا یار اب تو ملاجی کے پنجرے میں چھوڑ دے۔ دام پھر دیکھے جائیں گے۔"

صدیق بہشتی بہت خوش خوش ملاجی کے پنجرے کی طرف چل دیا۔ ادھر سے اس کا
دوست کلن آنکلا، اور بولا۔

"ارے یار باشا سودا تو خوب پٹایا۔ اور اس نے صدیق کے کندھے پر ایک تھپڑ مارا۔

"ارے یارو کیا پوچھ رہے ہو۔ شیخ جی کی آنکھوں میں دھول ڈال دی۔ پٹھان ہی
استاد شمو خاں کی ٹکڑی میں سے کٹ کر بھٹک رہا تھا۔ میں نے جو اپنے قبوتروں کو پھڑکایا،
گولے کی طرح یوں گر پڑا۔ اور اللہ یا نے شمو خاں کا کہہ کہ دن ہی کے منتھے دے پٹخا۔"
یہ کہکر صدیق نے اس زور سے کلن کی پیٹھ پر ہاتھ مارا کہ وہ اچھل گیا۔
"واباشا خوب چونا لگایا۔"
اور دونوں بڑے زور سے ہنستے ہوئے آگے بڑھ گئے۔

(۳)

محلہ میں پہنچکر شیخ جی بجائے سیدھے گھر جانیکے شیخ محمد صادق کے ہاں پہنچے۔ اور چھوٹے ان کو اپنی وہ گفتگو سنائی۔ جو فاضل خاں سے استاد شمو خاں کے بارے میں ہوئی تھی۔ پھر کچھ ادھر ادھر کی باتیں کر کے اپنے گھر واپس آگئے۔

کچھ ہی روز کے عرصہ میں استاد شمو خاں اور بدھو کے بارے میں چہ می گوئیاں ہوئے لگیں لیکن لوگوں نے اس بات کی کوئی خاص پرواہ نہیں کی۔ استاد بہت ہر دلعزیز تھے، اور لوگ شمو خاں کے بے موقعہ کی تلاش میں رہتے تھے۔ یہ سب باتیں سنکر خاموش ہو رہے۔

مگر شیخ نور الہی اسی تاک میں تھے کہ موقع پاکر استاد شمو خاں کو نیچا دکھائیں۔ اور بھرے بازار ذلیل کریں۔ اس تگ ودو میں وہ اپنی صید کو بھی بھول گئے۔ اس خوشی اور امید میں کہ ایک نہ ایک روز وہ استاد شمو خاں سے بدلہ لے ہی لیں گے وہ ذرا اور اکڑ کر چلنے لگے۔

وہ اس خیال کو بھی نہیں بھولے تھے۔ کہ میر سعد اللہ سے اس بات کا تذکرہ کرنا بھی ضروری ہے۔ ایک روز اس بات کا موقعہ بھی ہاتھ آگیا چنانچہ رات کے کوئی نو بجے شیخ جی حیران و پریشان میر صاحب کی بیٹھک میں پہنچے۔

"اسلام علیکم"۔

"وعلیکم السلام شیخ جی۔ بہت دنوں میں تشریف لائے۔ مزاج تو اچھے ہیں۔"

"آپ کی مہربانی ہے۔ ذری کاروبار سے فرصت نہیں ہوئی۔"

کچھ دیر ادھر ادھر کی باتیں کرنے کے بعد بولے۔

"اجی میر صاحب وس شمو خاں نے تو حیران کر رکھا ہے۔ آج شام کو میں ذری یادگار توڑی چلا گیا تھا۔ کہ میرا ایک بھٹکا او قبوتر آن نکلا۔ گھر میں سے نیک بخت نے قبوتر کھول دیئے کہ دتے میں صاحب وس شمو خاں نے ایک پتھر میرے گھر میں پھینکا۔ اجی صاحب وہ تو بس بخیریت ہی ہو گئی نہیں تو وس قتل سے وس نیک بخت کا مغز ہی کھل گیا ہوتا۔ وہ بیچاری بک بول کر چپ

اور اس پر اور سنئے ۔ اب تو ہماری بہو بیٹیوں کی آبرو کا بھی کچھ ٹھکانا نہیں ۔ آپ کے بھی
ش گذارش ہوا ہو کہ وس شمو خاں کی وس بدھو درگی چماری کی لڑکی سے آشنائی ہے ۔ اب

لیکن میر صاحب بولے
" شیخ صاحب اپنے فعل اپنے ساتھ ہیں ۔ آپ کیوں کسی کو کانٹوں میں گھسیٹتے ہیں؟ جو جیسا
ویسا بھرے گا ۔ آپ شمو خاں سے واسطہ ہی نہ رکھئے " ۔
بولے —
" اجی صاحب یہ تو جو کچھ بھی آپ عرض کرتے ہیں ٹھیک عرض کرتے ہیں ۔ لیکن میں تو یہ
تا ہوں کہ وتی دور کیوں جائیے ۔ ہمیں سے لے لو ۔ جیسے وہ مثل مشہور ہے جو آپ نے بھی سنی
ی ۔ کہ ایک مچھلی سارے تلاو کو گندا کر دیتی ہے ۔ تو بس یہ ہی بات چیت ہے ۔ اور وس حرا
دی لنڈیا کے ماں باپ بھی کچھ نہیں بولتے صاحب وہ تو سارے لنڈوں کو خراب کر دیگی ۔ وسکی
ٹیا پکڑ کر بارہ پتھر باہر پھنکوانا چاہئے ۔ "
اس گفتگو کے بعد شیخ جی کچھ میر صاحب سے برگشتہ خاطر ہوگئے ۔ اور خود ہی استاد شمو خاں
تذلیل کے موقعہ کی تلاش میں رہے •••

(۴)

اپریل کا مہینہ تھا ۔ اور گرمی روز بروز زور پکڑتی جاتی تھی ۔ گرمیوں کی دوپہر میں ایک
یب کیفیت ہوتی ہے ۔ ایک مستی اور نفسانیت ایک گہرا نفسانی جذبہ انسان کے سارے جسم میں
رایت کر آتا ہے ۔
استاد شمو خاں اپنی دوکان میں بیٹھے ہوئے جو ان کے گھر ہی کا ایک کمرہ تھا ، ورق کوٹ
رہے تھے ۔ گلی کے نکڑ سے ایک مین والے کے مین پیٹنے کی آواز متواتر اور یکساں چلی آرہی تھی ۔
دور سڑک پر ٹرم کی ہموار اور کوفت وہ گھڑگھڑاہٹ بار بار ہوتی تھی ۔ کچھ اور شور و شغب اور
سودے والوں کی مسلسل آوازیں ایک یاس اور نا امیدی کا سا سماں پیدا کر رہی تھیں ، ایک ایسی
مسلسل ہمواری کا جو گرمیوں کے دنوں کی ایک خاص چیز ہوتی ہے جس کا مجمد سلسلہ صرف انسان
کے نفسانی خیالات کو اور بڑھا دیتا ہے ۔
ایسے عالم وقت میں جبکہ ذرا سے اشارہ سے انسان کے خیالات آگ کی طرح بھڑک اٹھتے
ہیں ۔ بدھو کی جھلکی استاد شموں خاں کے لیے وبا کا کام کر گئی ۔ لپک کر استاد شمو خاں نے آدھے بند
کواڑوں کو کھولا اور گردن باہر نکال کے جھانکنے لگے ۔ جب انھوں نے ادھر ادھر نگاہ دوڑا کے دیکھ

لیا۔ کہ کوئی نہیں ہے۔ تو اشارہ سے بدھو کو بلایا چٹ بڑھ کر اپنے بیٹھنے کے گدے کے
ایک اٹھنی نکال کر اسے کے ہاتھ پہ رکھی۔ اور اسے سامنے والے گودام کی طرف اشارہ کیا جو
ہوا تھا۔ اور جس میں استاد شمو خاں صبح کو کسرت کیا کرتے تھے۔ اسکے بعد انھوں نے اپنا
سلا ہوا بنیان پہنا۔ اور اپنی تہبند کو سنبھالتے ہوئے دوکان میں سے نکلے اور کواڑ بند کرنے لگے
اتفاق کو انسان کی زندگی میں بڑا دخل ہے، اور اکثر اس کی تمام کوششوں اور تدبیر
پانی پھیر دیتا ہے۔ اتفاق میں بڑے کمال کی بات یہ ہے کہ وہ ہر کسی شکل میں آموجود ہوتا
اور اس دوپہر کو جب بدھو سڑک کو پار کر رہی تھی۔ اور استاد شمو خاں ایک ہاتھ اپنے تہ
رکھے ہوئے اپنی دوکان کے کواڑ بھیڑ رہے تھے۔ تو شیخ نور الٰہی اتفاق کی صورت اختیار کئے ہوئے
نکڑ پر نمودار ہوئے۔ جیسے ہی انھوں نے اپنی نگاہ کے سامنے استاد شمو خاں اور بدھو دونوں کو
تو وہ ٹھٹھکے اور ایک مکان کی آڑ میں ہو کر یہ دیکھنے لگے کہ اب یہ دونوں کیا کرتے ہیں۔
جب انھوں نے دیکھ لیا کہ پہلے بدھو اور اسکے پیچھے پیچھے استاد شمو خاں خالی گودام
داخل ہوئے تو بغیر کچھ اور دیکھے بھالے شیخ جی پنجوں کے بل بھاگتے ہوئے ایک اور گلی میں
ہو گئے انھوں نے اپنے دوست شیخ محمد صادق کے کارخانہ میں دم لیا۔ جہاں اتفاق سے مرغ
کارخانہ گرمی پہ تھا۔ شیخ نور الٰہی کی سنسنی خیز خبر سن کے سب ••• شیخ جی کی رہبری میں مقام کا
کی طرف بولائے ہوئے روانہ ہو گئے۔ جلدی میں ایک صاحب کی بغل میں ایک اصیل مرغ
چلا آیا۔ وہ تھوڑی دور چلے تھے کہ مرغے نے زور سے ایک قیں کی۔ بس بیچارے مرغ کی آواز
ہی کی دیر تھی۔ کہ شیخ جی فوراً پلٹ پڑے اور بہت نیلے پیلے ہو کر بولے۔
"میاں تمہاری عقل بھی درست ہے۔ ابھی سارا کھیل بگڑ گیا ہوتا آیا کہیں کا مرغ باز
"ابے کیا کہا" آتو ذری میدان میں!"۔
اور یہ کہکر شیخ جی نے آستینیں چڑھانی شروع کر دیں •••
وہ تو خیر گذری کہ شیخ محمد صادق ان کے ساتھ تھے۔ انھوں نے دونوں کو ذرا ٹھنڈا کیا
بیچ بچاؤ کرایا نہیں تو سر پھٹول ہی کی نوبت آتی۔
اس کے بعد ساری ٹولی پنجوں کے بل خالی گودام کی طرف اس طرح بڑھی جیسے کوئی
شکاری بڑی احتیاط سے اپنے شکار کی طرف بڑھتا ہے۔ وہ اتنے چپکے چپکے چل رہے تھے۔ کہ ان کے
دلوں کے دھڑکنے کی آواز دھائیں دھائیں سنائی دیتی تھی۔
گودام کے نزدیک پہنچکر سب نے کواڑوں پر کان لگا کے سننے کی کوشش کی۔ لیکن شیخ
نے سب کو اپنے ہاتھوں سے پیچھے ہٹایا اور آنکھیں نکال کر انگلی کے اشارے سے سب کو چپ کرا

ے ۔ ادھر لوگ سننے کے اس قدر مشتاق تھے ۔ کہ سب کے سب کواڑوں کی طرف بڑھے آتے تھے
ی مشکل سے شیخ جی نے ان سب کو ایک کونے میں چپکا کر کے کھڑا کر دیا ۔ لیکن ان کی بیتاب
ہیں کواڑوں پر گڑی ہوئی تھیں ۔

اب شیخ جی کان لگا کر سننے لگے ۔ گلی کے نکڑ سے ٹین پٹنے کی آواز آرہی تھی ۔ دور سڑک پر
رم کی گھڑ گھڑ اور سودے والوں کی آوازیں چلی آرہی تھیں اندر ایک سرسری سی آواز کے علاوہ کچھ
سنائی دیتا تھا ۔

جب شیخ جی کو کوئی بات بھی صاف نہ سنائی دی تو اس قدر بیتاب ہوئے کہ انھوں نے گودام
کے کواڑوں کو دھکا دیدیا ۔ جو اتفاق سے استاد شمو خاں اندر سے بند کرنا بھول گئے تھے ۔ کواڑ
پٹ کھل گئے اور سب کے سب ایک دم سے آگے بڑھے •••

سامنے استاد شمو خاں سینہ نکالے کھڑے تھے ۔ شیخ نور الہی کا مسخ چہرہ خوشی سے سخت ہو گیا ۔

"کیا سالہ ایڈی پولو بنا کھڑا ہے!"

"لیکن وہ کہاں ہے ، ڈھڈو ؟"

اور سب نے مایوسی اور غصہ سے شیخ جی کی طرف پلٹ کر دیکھا ایک آدھ نے گودام کے
نوں پر نظر ڈالی ۔ لیکن بدھو کا نام نشان بھی نہ تھا ۔ شیخ جی شرم اور غصہ سے جل کر کباب ہو گئے ۔

"حرامزادہ کسی طریوں بچ بھاگا ۔ لیکن اگر تو ڑنہ کیا ہو ۔ تو شیخ فضل الہیٰ کا نہیں الو کا بنا ۔

استاد شموں خان کے منہ سے ایک قہقہہ کی آواز بلند ہوئی شیخ نور الہی کے پژمردہ چہرہ سے
ہوائیاں اڑ رہی تھیں ۔

لیکن زندگی اپنی پرانی رفتار سے اسی طرح بہتی رہی ۔ وہی گلی کے نکڑ سے مین والے کے
ٹین پٹنے کی آواز آرہی تھی ، وہی دور سڑک پر ٹرام کی گھڑ گھڑ اور وہی سودے والوں کی آوازیں ایک
یاس اور ناامیدی کا سماں پیدا کر رہی تھیں ••••

احمد علی

ہماری گلی

میرا مکان پنڈت کے کوچہ میں تھا۔ میرے کمرے کے دروازے میں دو پٹ تھے۔ ۔
حصہ بند کر دینے سے صرف اوپر کا حصہ ایک کھڑکی کی طرح کھلا رہ جاتا تھا۔ یہ کھڑکی پتلی سڑک
کھلتی تھی۔ سامنے مرزا دودھ والے کی دکان تھی اور میرے دروازے کے برابر صدیق بیبے کی
اس کے برابر عزیز خرادی کی اور آس پاس کمہاروں کی دکانیں، عطار کی دکان، پان والے کی اور
چار اور دکانیں تھیں۔ مثلاً قصائی کی، بساطی کی، حلوائی کی دکان۔
ہمارے محلہ میں سے ہو کر لوگ دوسرے محلوں میں جا سکتے تھے۔ اس لیے سڑک پر
چلا کرتی تھی اور اس طرح کے لوگ راستہ بچانے کے لیے میری کھڑکی کے سامنے سے گذرتے کبھی
کوئی سفید پوش گرمی کی چلچلاتی دھوپ میں چھتری لگائے ہوئے چلا جاتا۔ کبھی شام کو کوئی ولایتی منہ
پہنے انگریزی ٹوپی لگائے چھڑکاؤ کے پانی سے بچتا ہوا۔ اپنے کپڑوں کو چھینٹوں بچاتا، بچوں اور لڑکوں
سے کتراتا ہوا ان کے گھورنے پر غراتا اور آنکھیں نکالتا ہوا گزر جاتا۔ کبھی کبھی راہگیر عاجز آکر لڑکوں
کو مارنے کے لیے لکڑی یا چھڑی اٹھاتا اور بھاگ کر لڑکے چلاتے "لولو ہے ہے، لولو ہے"۔ پھر
مرزا دودھ والے کی بھرائی ہوئی آواز سنائی دیتی۔
"ابے لونڈو! کیا کرتے ہو؟ تم کو گھروں میں کچھ کام نہیں؟" اور اگر کوئی پاس بیٹھا ہوتا تو
مرزا اس سے کہنے لگتا۔ "ان کی ماؤں کو تو دیکھو۔ لونڈوں کو چھوڑ رکھا ہے کہ سانڈ بیلوں کی طرح
گلیوں میں رولا مچایا کریں۔ حرامزادوں کو گالی گلوج اور دھینگا مشتی کے علاوہ اور کچھ کام ہی نہیں۔

اور مرزا کی چھوٹی چھوٹی سرخ آنکھیں چمکنے لگتیں اور اپنی سفید تکونی داڑھی پر ایک ہاتھ
پھیرتا اور کسی خریدار کی طرف مخاطب ہو جاتا اور کونڈے میں سے دہی یا کڑھاؤ میں سے دودھ
نکال کر ملائی کا ٹکڑا اڈالتا اور خریدار کی طرف بڑھا دیتا۔
لوگ کہتے تھے کہ مرزا کی رگوں میں شریف خون دورہ کرتا ہے۔ لڑکپن میں سبق یاد نہ
کرنے پر اس کے باپ نے اس کو گھر سے نکال دیا۔ کچھ روز مارے مارے پھرنے کے بعد اس

نے دکان کرلی ۔ اس کے بعد اکثر اس کے باپ نے اس سے معافی بھی مانگی اور خوشامد بھی کی لیکن مرزا نے شادی کرلی اور اس کا کام چل نکلا ۔ اس کی دوکان کے چھوٹے چھوٹے ملائی کے پیڑے شہر بھر میں مشہور تھے اور اس کا دودھ بہت لذیذ ہوتا تھا ۔ رات کو جب کوئی دودھ لینے آتا تو وہ اس کو آب خورے اور لٹیا میں خوب اچھالتا یہاں تک کہ اس میں سے جھاگ نکلنے لگتا ۔ پھر کچھ سے ملائی کا ٹکڑا اس صفائی سے توڑتا کہ دودھ ہلنے تک نہ پاتا تھا ۔ اکثر اس کی بیوی دکان پر بیٹھتی تھی ۔ وہ بوڑھی ہوگئی تھی ۔۔۔ اس کے چہرے پر جھریاں پڑی ہوئی تھیں ۔ اس کی کمر جھک گئی تھی اور منھ میں ایک دانت باقی نہ تھا ۔ اس کی اونچی پیشانی اور اس کے گورے رنگ سے معلوم ہوتا تھا کہ وہ کسی اچھے گھرانے کی عورت ہے ۔

لیکن اب ان کا کاروبار کم ہوگیا تھا کیوں کہ ضعیفی کی وجہ سے وہ زیادہ محنت نہ کرسکتے تھے ۔ ان کا اکلوتا بیٹا مرچکا تھا اور اب ان کا ہاتھ بٹانے والا کوئی نہ تھا ۔ ترک موالات کے زمانے میں جب آزادی کا خیال ملک میں ادھر سے ادھر تک ہلچل مچائے تھا، مرزا کا لڑکا اپنے دوستوں کے ساتھ جلوس میں شریک ہوا ۔ گاندھی جی کی جے اور بندے ماترم کے نعروں سے فضا گونج رہی تھی ۔ گھنٹہ گھر پر گوروں کی فوجیں مسلح کھڑی تھیں ۔ کپتان پولیس، ڈپٹی کمشنر اور چند اور انگریز کھڑے تھے اور لوگوں کے ہجوم اور قومی غصہ کو پریشانی سے دیکھ رہے تھے ۔ لوگ آگے جانا چاہتے تھے لیکن فوجیں ان کو آگے جانے سے روک رہی تھیں ۔ لوگوں نے آگے بڑھنے کی کوشش کی اور ڈپٹی کمشنر نے گولی چلانے کا حکم دے دیا ۔ گولیوں کی بوچھاڑ میں بہت لوگ کام آئے اور مرزا کا بیٹا بھی مرنے الوں میں تھا ۔ بڑی دیر کے بعد جب لاش لے جانے کی اجازت ملی تو لوگ مرزا کے لڑکے کی لاش واس کے گھر لائے ۔

ساری دکانیں بند تھیں اور محلہ میں سناٹا چھایا ہوا تھا ۔ جاڑوں کی دھوپ مردہ اور سرد علوم ہوتی تھی ۔ نالیوں میں صفائی نہ ہوئی تھی اور ان میں سڑاند پھوٹ رہی تھی ۔ جب لاش گھر ں آئی تو مرزا اور اس کی بیوی سکتے کے عالم میں رہ گئے ۔ ان کو کسی طرح یقین نہ آتا تھا کہ ان کا بیٹا ، ابھی زندہ تھا، ہنس بول رہا تھا، جس نے صبح ہی پیڑے تیار کئے تھے، کڑھاؤ مانجھا تھا ۔ جو کپڑے ل کر اپنے کسی دوست سے ملنے گیا تھا اب زندہ نہیں ہے بلکہ مرچکا ہے ۔ وہ بار بار خون میں ری ہوئی لاش کو دیکھتے تھے اور مرزا کی بیوی لاش سے لپٹ کر پھوٹ پھوٹ کر رو رہی تھی ۔ ئوں نے اس کو الگ کرنے کی کوشش کی لیکن وہ ایک منٹ کے لیے لاش سے علحدہ نہ ہوتی تھی "ہے ہے میرا لال" کہہ کہہ کر روتی تھی اور کبھی کبھی اس کے منھ سے چیخ نکلتی اور وہ چلاتی "ان فرنگیوں کو خدا غارت کرے میرے لال کو مجھ سے چھین لیا ۔ خدا کرے کہ یہ غارت

ہوں۔"

مرزا پاگلوں کی طرح کبھی گھر کے اندر کبھی باہر بولایا ہوا پھرتا۔ صدیق بنئے نے اپنی دکان کھولی تھی اور مرزا جو بال بکھیرے ہوئے ادھر سے گذرا تو کسی نے آواز دی اور پوچھا۔

"بھائی بڑا افسوس ہوا اور حادثہ کیا پیش آیا؟"

مرزا کی آنکھوں میں ایک آنسو باقی نہ تھا لیکن اس کے سارے چہرے پر کرب کی حالت تھی۔

"تقدیر پھوٹ گئی۔ میرا پلا پلایا لڑکا جاتا رہا۔" یہ کہہ کر مرزا گھر کی طرف چلا گیا۔

گاہک جو کھڑے ہوئے تھے پوچھنے لگے کیا ہوا۔ صدیق نے جھک کر دیکھا۔ اسی وقت ہوا کا ایک تیز جھونکا آیا اور سڑک پر گرد و غبار اڑنے لگا۔ ایک کاغذ کا ٹکڑا ہوا میں اٹھا اور کچھ دور اوپر جا کر الٹتا پلٹتا نیچے کی طرف گرنے لگا۔ مرزا کے پھٹے بال ہوا میں اڑ رہے تھے اور وہ گلی میں غائب ہو گیا۔

"ہوا کیا۔ — ب موالات کرنے گیا تھا، گولی لگی اور مر گیا۔ نہ جانے لپنے کام میں دل کیوں نہیں لگاتے۔ سرکار کے خلاف جانے کا یہی نتیجہ ہے۔ کڑا جوان تھا۔ ان دوزخ کے چیونٹوں اور کھدر پوشوں کا شکار ہو گیا۔"

یہ کہتے کہتے صدیق نے ایک مٹکے میں کفگیر ڈالا۔ بہت سے مٹکے دیوار میں گڑے ہوئے تھے اور گاہک کی طرح معلوم ہوتے تھے۔ کفگیر میں دال نکال کر صدیق نے گاہک کی طرف بڑھائی۔ گاہک جو بے غوری سے صدیق کی باتیں سن رہا تھا۔ دال کو لپنے کپڑے میں باندھنے لگا۔ یکایک اس کی نگاہ دال پر پڑی اور بولا۔" واہ میاں باشا یہ کون سی دال دے رہے ہو میں نے تو ارہر کی مانگی تھی۔ ذری پھرتی کرد۔ مجھے دیر ہو رہی ہے۔ بیوی بکے گی۔"

گھر میں مرزا کی بیوی اپنا سر دے دے مار رہی تھی اور بین کر کے روتی تھی اور انگریزوں اور گاندھی کو کوستی تھی۔ یامین کی ماں کو جب اس حادثے کی خبر ملی تو وہ پرسے کے لئے آئی۔ اس کا جوان لڑکا بھی دیوار کے نیچے دب کر مر گیا تھا اور وہ اس کے ننھے بچوں کو سلائی کر کے پالتی تھی۔ دونوں گلے مل کر خوب روئیں اور مرزا کی بیوی کو ذرا تسلی ہوئی ــــــــ آخر کار لڑکے کو دفن کرنے لے گئے۔ رات اندھیری تھی اور بے بسی تاریکی کی طرح سارے محلہ میں پھیلی ہوئی تھی۔ ہوا سرد تھی اور محلہ میں سیل کی وجہ سے جاڑا زیادہ معلوم ہوتا تھا۔ لیمپوں کی دھیمی روشنی میں محلہ بھیانک اور ڈراونا معلوم ہو رہا تھا اور سڑک پر کوئی جاندار چیز دکھائی نہ دیتی تھی۔ صرف مرزا کی دکان کے اندر کئی بلیوں کے غرانے اور کھڑ بڑ کی آواز آ رہی تھی۔

اس واقعہ کے کچھ عرصہ بعد تک اکثر مرزا کی بیوی کے گانے کی آواز آیا کرتی تھی۔

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ، نہیں میرے دل کو قرار ہے

لیکن پھر وہ خاموش رہنے لگی اور کام کاج میں مشغول رہتی۔

میرے مکان کی ڈیوڑھی میں ایک پرانا کھجور کا درخت تھا۔ ایک زمانہ میں اس میں پھل لگا کرتے تھے اور شہد کی مکھیاں غذا کی تلاش میں نیچے اتر آتی تھیں۔ اس کی بڑی ڈالیوں پر اکثر جانور آکر بیٹھتے اور بھولے بھٹکے کبوتر راتوں کو بسیرا کر لیا کرتے تھے لیکن اب اس کے پتے جھڑ گئے تھے، ڈالیاں گر چکی تھیں اور اس کا تنا سیاہ اور بدہئیت رات کی تاریکی میں اس بانس کی طرح کھڑا رہتا جو کھیتوں میں جانوروں کو ڈرانے کے لئے گاڑ دیا جاتا ہے۔ اب نہ اس پر جانور منڈلاتے تھے، نہ شہد کی مکھیاں اس طرف آتی تھیں۔ کبھی کبھی کوئی کوا اس کے ٹھنٹھ پر بیٹھ کر کائیں کائیں کرتا اور اپنا گلا پھاڑتا یا کوئی چیل اس پر ذرا دیر کو چلچلاتی اور پھر اڑ جاتی۔ صبح کو بڑھتی ہوئی روشنی میں تنا آسمان پر چمک اٹھتا تھا لیکن شام کو فضا کی بڑھتی تاریکی میں آہستہ آہستہ نظروں سے اوجھل ہو جاتا اور رات میں مل جاتا۔ رات کو اکثر گھر میں داخل ہوتے وقت میری نگاہ اس موٹے اور بھیانک تنے پر پڑتی پھر اس کے ساتھ ساتھ اٹھتی ہوئی آسمان پر جاتی۔ تارے چمکتے ہوتے تھے اور ٹھیک اس کے سرے پر بنات النعش کا آخری ستارہ مجھ کو دکھائی دیتا تھا لیکن وہ تنا میری نگاہ اور آسمان کے درمیان حائل ہو جاتا اور میں تاروں کے پھیلاؤ کو نہ دیکھ سکتا۔

محلہ میں اکثر ایک پاگل عورت آیا کرتی تھی۔ کسی نے اس کے بال کاٹ دئے تھے اور اس کا سر اس کے توانا اور بھاری جسم پر ایک اخروٹ کی طرح معلوم ہوتا تھا۔ خدا ترس لوگ کبھی کبھی اسے کپڑے پہنا دیا کرتے تھے۔ لیکن چند ہی گھنٹوں کے بعد وہ پھر ننگی ہو جاتی تھی۔ یا تو کوئی کپڑوں کو اتار لیتا یا وہ خود ان کو پھاڑ کر پھینک دیتی تھی۔ اس کے منہ سے ہمیشہ رال بہا کرتی اور اس کے ہاتھ ہمیشہ اکڑے ہوئے رہتے۔ وہ ہمیشہ مٹک مٹک کر سڑک پر ناچتی اور تھرکتی اور گونگوں کی طرح گن گن کرتی۔ جیسے ہی وہ محلہ میں داخل ہوتی لڑکوں کا ایک غول اس کے پیچھے پیچھے تالیاں بجاتا اور "پگلی" کہہ کہہ کر پتھر پھینکتا اور منہ چڑاتا۔ عورت "ایں ایں" کرتی اور کونوں میں چھپتی۔ جب کبھی مرزا کی دکان کے سامنے یہ واقعہ ہوتا تو مرزا لڑکوں پر چیختا "ابے سسرو تمہیں مرنا نہیں ہے ابھاگو یہاں سے دور ہو۔"

لیکن ذرا دیر کے بعد لڑکے پھر جمع ہو جاتے۔

اکثر بڑے آدمی بھی اس سے مذاق کرتے۔ وہ بدصورت ضرور تھی لیکن اس کی عمر زیادہ نہ تھی۔ اس کا پیٹ بڑھا ہوا تھا، اکثر منو جو کھاتے پیتے گھرانے کا لڑکا تھا، لیکن اب بدمعاشوں میں

مل گیا تھا، اس کے پیٹ پر ہاتھ رکھ کر کہتا "کیوں، تیرے بچہ کب ہوگا؟"۔
اور پگلی ایک درد انگیز وحشیانہ آواز نکالتی اور اپنے ہاتھ آگے بڑھا کے جو ڈھیلے اور ... رہتے کسی راہ گیر یا دوکاندار سے مخاطب ہو کر منو کی طرف اشارہ کرتی۔ اس کی کریہہ آواز میں ایک منت ہوتی۔ ایک بے کس دبے بس شخص کی وہ التجا جو وہ اپنے حاکم یا اپنے سے زیادہ طاقتور انسان سے کرتا ہے کہ مجھے بخش دو اور بچا لو۔ مگر اور لوگ بھی مذاق کرنے میں شریک ہو جاتے اور زور زور سے قہقہہ لگاتے .....۔

ہندوستان میں ہزار ہا لوگ ایسے ہیں جن کو سوائے کھانے پینے اور مرجانے کے کسی بات کا احساس نہیں۔ وہ پیدا ہوتے ہیں، بڑھتے ہیں، کمانے لگتے ہیں، کھاتے پیتے ہیں اور مرجاتے ہیں۔ اس کے علاوہ انہیں دنیا کی کسی بات سے کوئی واسطہ نہیں۔ انسانیت کی بو ان میں نہیں ہوتی۔ زندگی کی عظمت کا ان کو کوئی احساس نہیں ہوتا جیسے غلام کوئی کام کرنے اور مر رہنے کے علاوہ کسی دوسری حقیقت ہی نہیں جانتے۔ زندگی کا طلوع اور موت کا غروب ان کے لئے دونوں یکساں ہیں ان کے لئے دن کام کرنے اور راتیں سو رہنے کو بنی ہیں۔ بس یہی ان کی زندگی کی حقیقت ہے۔ اور صرف موت ان کو زندگی سے نجات دلا سکتی ہے۔

ایک اور چیز جو ہمارے محلے میں کثرت سے دکھائی دیتی تھی، وہ کتے تھے، مرے ہوئے اور فاقہ زدہ۔ اکثر کو کھجلی تھی اور ان کی کھال میں سے گوشت نظر آتا تھا۔ اپنے بڑے بڑے دانتوں کو نکوس کر وہ اپنے پٹھے کھجاتے تھے یا قصائی کی دکان کے سامنے ایک ہڈی کے پیچھے ایک دوسرے کو نوچتے اور لہو لہان کر دیتے۔ وہ اپنی دمیں ٹانگوں کے بیچ میں دبائے نالیوں میں سونگھتے دبے دبے آتے تھے اور قصائی کی دکان کے سامنے مچھروں پر جھپٹتے لیکن اکثر جیسے ہی ان کو کوئی گوشت کا ٹکڑا یا ہڈی دکھائی دیتی تو چیلیں اوپر سے جھپٹا مارتیں اور ان کے سامنے سے گوشت کو اٹھا لے جاتیں۔ پھر وہ ایک ایسے آدمی کی طرح جو خفیف ہو گیا ہو اپنی دم دبائے ہوئے سڑک کو سونگھا کرتے یا اپنی جھینپ آپس میں لڑائی کر کے اور ایک دوسرے کا خون بہا کر مٹاتے۔

صبح کو بہت سویرے شیر اچنے بیچنے والے کی آواز آتی۔ وہ اپنی جھولی میں گرم گرم تازہ بھنے دئے چنے گلی گلی اور کوچہ کوچہ بیچتا پھرتا تھا۔ اس کی عمر کوئی چالیس سال کے قریب تھی لیکن وہ بلا اور سوکھا ہوا تھا۔ اس کے چہرے پر جھریاں ابھی سے نمایاں ہو گئی تھیں اور اس کی خشخشی ڈاڑھی میں سفید بال آگئے تھے۔ اس کی آنکھیں ایک بیمار کی آنکھوں کی طرح تھیں جن کے نیچے سیاہ نے پڑے ہوئے تھے اور جن میں بھوک اور غربت اور مصیبت صاف جھلکتے تھے۔ ان کے ڈھیلوں میں باریک باریک سرخ رگیں دور سے دکھائی دیتی تھیں جیسے یا تو نشے میں یا کئی دنوں

کے فاقے اور بخار کے بعد پیدا ہو جاتی ہیں۔ اس کے سر پر ایک کپڑے کی میلی ٹوپی رکھی رہتی تھی۔ گلے میں پھٹی ہوئی قمیض اور اس کی اٹنگی دھوتی میں سے پتلی پتلی ٹانگیں دکھائی دیتی تھیں۔

عرصہ ہوا وہ ہمارے شہر میں کسی نزدیک کے ضلع سے کام کی تلاش میں آگیا تھا۔ وہ رات کو ایک مسجد میں پڑا رہتا اور دن بھر شہر کی سڑکوں پر مارا مارا پھرتا لیکن شہروں کی حالت روزگار کے معاملہ میں گاؤں اور قصبوں سے کسی طرح بہتر نہیں اور شیرا کو کوئی کام نہ ملا۔ مسجد میں میر امان اللہ نماز پڑھنے آیا کرتے تھے۔ شیرا نے ان کو اپنا قصہ سنایا۔ میر صاحب کو اس کی حالت پر ترس آیا اور وہ اسے اپنے گھر لے گئے۔ شیرا ایک اور دیانت دار آدمی تھا۔ کچھ عرصہ بعد میر صاحب نے اسے پانچ روپئے دئے اور کہا۔

"ان سے کوئی کام شروع کر دینا اس لئے میں یہ روپے دیتا ہوں۔ جب تمہارے پاس پیسے ہوں تو یہ رقم واپس کر دینا ورنہ کوئی فکر کی بات نہیں۔"

شیرا نے دال اور کابلی چنوں کا خوانچہ لگایا۔ کچھ عرصے میں شیرا کو بہت سے محلے والے جان گئے اور اس کا سودا خوب بکنے لگا۔ سال بھر کے اندر ہی اس نے میر صاحب کے روپے واپس کر دئے۔ اپنے بیوی بچوں کو بلایا اور ایک چھوٹے سے مکان میں رہنے لگا اور بہت خوش تھا۔

اسی دوران میں عبد الرشید کو سوامی ترد ھانند کو قتل کرنے کے جرم میں پھانسی کی سزا کا حکم ہو گیا۔ سارے شہر کے مسلمانوں میں ایک ہتھکہ مچا ہوا تھا۔ پھانسی والے روز جیل کے باہر ہزارہا آدمیوں کا ہجوم تھا۔ وہ سب دروازہ توڑ کر اندر گھس جانا چاہتے تھے لیکن جب پولیس نے عبد الرشید کی لاش کو دینے سے انکار کر دیا تو لوگوں کے جوش اور غصے کا کوئی ٹھکانہ نہیں رہا۔ ان کا بس نہیں چلتا تھا۔۔۔۔ کہ کس طرح جیل کو مسمار کر دیں اور اس مرد غازی کی لاش کو ایک شہید کی طرح دفن کریں۔

اس دن شیرا کسی کام سے جامع مسجد کی طرف گیا ہوا تھا۔ آسمان پر غبار چھایا ہوا تھا اور سڑکیں ایک شہر خموشاں کی طرح اجاڑ اور سنسان معلوم ہو رہی تھیں۔ اس کو کئی ایک بھوکے کتے پڑے ہوئے دونے چاٹتے ہوئے دکھائی دئے۔ ایک نالی میں ایک مرا ہوا کبوتر پڑا تھا۔ اس کی گردن ایک طرف کو مڑ گئی تھی۔ اس کی ٹانگیں سخت اور نیلی اور پراٹھی ہوئی تھیں۔ اس کے پر پانی میں بھیگ گئے تھے اور اس کی ایک آنکھ کریہہ معلوم ہو رہی تھی۔ شیرا کھڑا ہو کر اس کو دیکھنے لگا اتنے میں سامنے سڑک کے موڑ سے کلمہ کی آواز زور زور سے آنے لگی۔ لوگ ایک جنازہ لئے چلے آرہے تھے۔ جوں جوں جنازہ شیرا کی طرف آتا گیا بھیڑ اور زیادہ نظر آتی گئی۔ یہاں تک کہ دور دور آدمیوں کے علاوہ کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔ خلقت عبد الرشید کے جنازے کو کسی طرح لے بھاگی

تھی ۔ شیرا بھی جنازے کی طرف بڑھا اور کندھا دینے میں شریک ہو گیا ۔ اتنے میں سامنے سے پولیس نمودار ہوئی اور انہوں نے جنازہ کو آگے بڑھنے سے روک دیا اور کئی ایک آدمیوں کو گرفتار کر لیا ان لوگوں میں شیرا بھی تھا اور اس کو اس بلوے میں شرکت کرنے کی بدولت دو سال کی سزا ہو گئی

اب وہ قید بھگت چکا تھا لیکن اس کے گاہک اس کی آواز سے ناآشنا ہو چکے تھے اور اس کے پاس اتنے پیسے نہ تھے کہ وہ دوبارہ خوانچہ لگا سکے ۔ کچھ لوگوں نے چندہ کر کے اسے دو روپے دئے اور ان سے شیرا نے پھر کام شروع کیا اور اب چنے بیچتا پھرتا تھا لیکن اب اس کا پچھلا کرارا پن باقی نہ رہا تھا اور مصیبت اور تکلیف اس کی ہر پکار میں سنائی دیتی تھی ۔ تاہم بچے اس کی آواز سن کر چنے لینے کو دوڑتے تھے اور وہ مٹھی سے نکال کر چنے تولتا اور ان کو دیتا تھا ۔

ایک اور شخص جو ہمارے محلے میں ہر روز رات کو آیا کرتا تھا وہ ایک اندھا فقیر تھا اور اس کی چگی داڑھی پر ہمیشہ خاک پڑی رہتی تھی ۔ اس کے ہاتھ میں ایک ٹوٹا ہوا بانس کا ڈنڈا رہتا تھا جسے ٹیک کر وہ آگے بڑھتا تھا ۔ وہ بالکل حقیر اور ناچیز معلوم ہوتا تھا جیسے کوڑے کے ڈھیر پر مکھیوں کا غول یا کسی مری ہوئی بلی کا ڈھینچر لیکن اس کی آواز میں وہ مایوسی اور درد تھا جو دنیا کی بے ثباتی کا نقشہ کھینچ دیتا تھا ۔ جاڑوں میں اس کی آواز جیسے سارے محلہ میں بے بسی پھیلاتی ہوئی کہیں دور سے آتی ۔ میں نے آج تک اس سے زیادہ اثر رکھنے والی آواز نہیں سنی ، اور ابھی تک وہ میرے کانوں میں گونج رہی ہے ۔ بہادر شاہ کی غزل اس کے منہ سے پھر پرانے زمانے کی یاد تازہ کر دیتی تھی ۔ جب ہندوستان اپنی نئی بندشوں میں نہیں جکڑا گیا تھا ۔ اس کی آواز سے صرف بہادر شاہ کے رنج کا ہی اندازہ نہیں ہوتا تھا بلکہ ہندوستان کی غلامی کا نوحہ سننے میں آتا تھا ۔ دور سے اس کی آواز آتی تھی ۔

نہ کسی کی آنکھ کا نور ہوں ، نہ کسی کے دل کا قرار ہوں
جو کسی کے کام نہ آسکے وہ میں ایک مشت غبار ہوں

لیکن محلہ کے اکثر شرفا اس کو پیسے دینے سے گھبراتے تھے کیوں کہ وہ چرس پیتا تھا ۔

ایک روز رات کو میں اپنے کمرے میں بیٹھا ہوا تھا ۔ گرمیوں کی رات تھی اور کوئی دس بجے کا وقت ۔ زیادہ تر دکانیں بند ہو چکی تھیں ۔ لیکن کوابی اور مرزا کی دکانیں ابھی کھلی ہوئی تھیں سڑک کے دونوں طرف لوگ اپنی اپنی چارپائیوں پر لیٹے ہوئے تھے ۔ کچھ تو سو گئے تھے اور کچھ ابھی باتیں کر رہے تھے ۔ ہوا میں خشکی اور گرمی تھی اور نالیوں سے مزید سڑاند پھوٹ رہی تھی ۔ مرزا کی دکان کے تختے کے نیچے ایک سیاہ بلی گھات لگائے بیٹھی تھی جیسے شکار کی فکر میں بیٹھی ہو ۔ ایک شخص نے ایک آنہ کا دودھ لے کر پیا اور آبخورے کو زمین پر ڈال دیا ۔ بلی دبے پاوں تختے کے نیچے

سے نکلی اور آبخورے کو چاٹنے لگی۔ اسی وقت میری کھڑکی کے سامنے سے کلو گزری۔ اس کا رنگ سیاہ تھا لیکن شباب نے اس کے چہرے پر ایک رونق اور خوبصورتی پیدا کر دی تھی۔ اس کی چال میں ایک بے باکی اور الھڑپن تھا اور جسم زندگی کے نکھار سے توانا اور سبک تھا۔ وہ منصف صاحب کے یہاں ملازم تھی جن کی بیوی نے اس کو بچپن ہی سے پالا تھا۔ اب وہ بیوہ ہو گئی تھی اور اسے بیوہ ہوئے بھی تین سال گذر گئے تھے لیکن محلہ کے نوجوانوں کی نگاہیں اس کی طرف گڑی رہتی تھیں۔

جب وہ گلی کے نکڑ پر پہنچی تو منو نے اس کا ہاتھ پکڑ لیا۔ کلو جھنجھلا کر بولی

"موا مشٹنڈا کہیں کا، تجھ پر خدا کی سنوار۔ ایک عورت کو اکیلا دیکھ کر ہاتھ ڈالتا ہے۔"

منو بولا۔

"تیری جوانی پھر کس دن کام آئے گی؟"

"ہٹ دور ہو، موئے میرا ہاتھ چھوڑ۔"

برابر ایک مکان کی چھت پر دو بلیوں کے لڑنے کی آواز آئی۔ اسی وقت کلو نے زور سے جھٹکا دیا اور اپنا ہاتھ چھڑا لیا۔

"جھاڑو پیٹے، جوانا مرگ سمجھتا ہے مجھ میں دم نہیں۔ اتنا پٹواوں گی کہ عمر بھر یاد کرے گا"

مرزا جو ایک خریدار کو دودھ دینے کے بعد ذرا دیر کے لئے گھر میں چلا گیا تھا اسی وقت واپس آیا اور کلو کا آخری جملہ اسے سنائی دیا اور وہ بولا

"کیا بات ہے کلو کیا ہوا؟"

لیکن کلو بغیر مڑے تیزی سے گلی کے اندر داخل ہو گئی۔ عزیز خرادی جو اپنی دکان کے سامنے سو رہا تھا، شور سے اٹھ گیا۔ منو کو کھڑا دیکھ کر پوچھنے لگا۔

"ابے منو کیا بات ہے؟"

منو مایوسی اور غصہ سے بھرا کھڑا تھا۔ اس کا منہ خشک ہو کر ستا ہوا معلوم ہوتا تھا۔ اس کی آنکھیں ایک سانپ کی آنکھوں کی طرح زہریلی اور تیز ہو گئی تھیں۔ کوڑے کے ڈھیر پر ایک بلی کی آنکھیں ذرا دیر چمکتی ہوئی دکھائی دیں لیکن پھر غائب ہو گئیں۔ منو نے ذرا دیر چھپی ہوئی ناامیدی کی آواز میں جواب دیا۔

"کچھ نہیں یار کلو تھی۔"

"ابے کچھ سودا بھی پٹا؟"

"نہیں میاں ہتے نہیں چڑھی ۔ ہاتھ جھٹک کر بھاگ گئی ۔ لیکن سسی جائے گی کہاں ؟"
اور بلیاں ابھی تک لڑ رہی تھیں ۔ وہ ایک بھیانک طریقے سے غرانے کے بعد رو رو
سے چیختی تھیں ۔ یہ معلوم ہوتا تھا کہ ایک دوسری کو کھا جائیں گی ۔ پھر میاؤں میاؤں کرکے ایک
بھاگ نکلی اور بلا غراتا ہوا اس کے پیچھے پیچھے ہولیا ۔
عزیز خزادی نے منو کو اپنے پلنگ پر بٹھا لیا اور سرہانے سے بیڑی نکال کر اس کی طرف
بڑھائی لیکن منو نے اپنی قمیض کی جیب میں سے ایک چاندی کا سگریٹ کیس نکالا اور عزیز سے کہا

"لو میاں تم بھی کیا یاد کروگے ۔ میں تمہیں بڑھیا سگریٹ پلاتا ہوں ۔"
اور ایک سگریٹ نکال کر عزیز کو دیا ۔
"ارے یار میں نے کہا اب کے کس کا مار لایا ؟"
"میاں یاروں کے پاس کس چیز کی کمی ہے ۔ جس کو نہ دے مولا ، اس کو دے آصف
الدولہ ۔ اگر میاں اللہ کے بھروسے رہتے تو کام چل لیا ہوتا ۔"
"میاں ہوش کی لو ، دس سے ڈرو ، دوزخ میں جلوگے ، توبہ کرو ۔"
"جا یار یہ بھی کیا گدھوں کی باتیں کرتا ہے ۔ میں تو یہ جانتا ہوں کھاؤ پیو اور مزے کرو ۔
اس سے زیادہ استاد نے سکھایا ہی نہیں ۔ میں تو مونچھوں کو تاؤ دیتا ہوں اور پڑے پڑے اینڈتا
ہوں ، کہاں کی دوزخ لگائی ۔ اگر ہوئی بھی تو بھگت لیں گے ۔ اب کہاں کا روگ پالا ۔"
"بس یار بس ۔ کیوں خراب باتیں منھ سے نکال رہا ہے ۔ سب آگے آگے آجاتا ہے ۔ ساری
اکڑ دھری رہ جائے گی ۔"
اچھا یار تو تو اس طرح باتیں کرنے لگا ، میں اب چل دیا ۔"
"ذری سن تو یار ۔ ایک بات مجھے دنوں سے حیران کر رئی ہے ۔ قسم کھا بتادے گا ؟"
"اچھا جا کیا یاد رکھے گا ۔ اللہ قسم بتادوں گا ۔"
"یہ بتا تو آخر چوری کیوں کرتا ہے ؟"
بھئی اس کی نہیں بدی تھی ۔"
"دیکھ قول دے چکا ہے ۔"
"اچھا جا تو جیتا میں ہارا ۔ جو سچ پوچھو تو بات یہ ہے کہ میں بھی چوری نہیں کرتا ۔ تو جانتا
ہے میرے رشتہ دار کافی امیر لوگ ہیں ۔"
"جب ہی تو میں اور حیران ہو رہا ہوں ۔"
"میرا ایک بھائی لگتا تھا ۔ لونڈا نمکین تھا ۔ یہ کوئی دس برس کی بات ہے ۔ تو میری کچھ اس

سے چل گئی تھی ۔ہم دونوں مدرسے میں ساتھ پڑھتے تھے ۔اس نے ماسٹر سے میری شکایت کر دی اور بینتیں لگوائیں ۔ میرے اوپر بھوت سوار ہوگیا۔ میں نے کہا سالے بدلہ نہ لیا ہو تو پیشاب سے مونچھیں منڈوادوں گا۔ ایک موقع پر میں نے سالے کا بستہ چرالیا۔ اس کے اندر بڑی بڑھیا بڑھیا چیزیں تھیں ۔ اس سے شروعات ہوئی ۔ پھر ایک مرتبہ مجھے ایک ماموں کا سگریٹ کیس پسند آگیا۔ میں ان سے مانگ تو نہ سکتا تھا لیکن میں نے پار کر دیا۔ اس کے بعد میں نے سوچا کہ ان حرامزادوں کے پاس روپے بھی ہیں اور اچھی اچھی چیزیں بھی ۔ کیوں نہ اڑالیا کرو ، اور پھر تو میرا ہاتھ خوب صاف ہوگیا ہے ۔ یار سچ پوچھو تو یہ لوگ کبھی غریب کو مرکر بھی کوئی چیز نہ دیں ۔ ان سے تو بس اسی طرح چیزیں وصول ہوسکتی ہیں ۔"

"لیکن اگر کدھی پکڑے گئے تو"

" پھر تو نے وہی فضول باتیں شروع کر دیں ۔ اچھا اب میں چلا نہیں تو گھر میں تو تو میں میں ہوگی ۔ " یہ کہہ کے وہ اٹھا اور عزیز کی کمر پر زور سے تھپڑ مار کر روانہ ہوگیا۔۔۔

ہمارے محلہ کی مسجد میں نثار احمد اذان دیا کرتے تھے ۔ قوی ہیکل اور مضبوط تھے ۔ ان کا رنگ بالکل سیاہ تھا اور ان کی داڑھی مہندی سے سرخ رہتی تھی ۔ ان کا سر تانتڑی تھا لیکن پہلوؤں میں اور گدی پر ان کے پٹھے بال پڑے رہتے تھے ۔ ان کے ہاتھ پر ٹھیک بیچ میں ایک بڑا سا گٹا پڑ گیا تھا جس کا رنگ راکھ کا سا تھا اور الگ دور سے چمکتا تھا ۔ اکثر وہ میری کھڑکی کے سامنے سے کھنکارتے ہوئے گذرتے تھے ۔ وہ گاڑھے کا ڈھیلی موریوں کا پائجامہ اور گاڑھے کا کرتا پہنے رہتے تھے اور ان کے کندھے پر ایک بڑا سا سرخ رنگ کا چھپا ہوا رومال پڑا رہتا تھا ۔ ان کی آواز میں ایک ایسا کرارا پن گرمی کے ساتھ ساتھ وہ نرمی تھی جو انسان کو کم عطا ہوتی ہے ۔ ان کی اذان دور دور مشہور تھی اور ان کی آواز بہت دور سے سنائی دیتی تھی ۔ شروع شروع میں ان کی آواز سے اس پکار کی شان ٹپکتی تھی جو مسلمانوں کو نماز کے لئے بلاتی ہے ۔ پھر اختتام کے قریب آواز کی جھنکار میں کمی ہوتی اور ان کے جملے بل کھاتے ہوئے ایک سناٹا اور خاموشی پیدا کرتے ہوئے فضا میں کھو جاتے تھے ۔ لوگ نثار احمد کو حضرت بلال حبشی کہتے تھے اور اس مقابلہ میں بہت سی باتیں دونوں میں مشترک تھیں ۔ ان کی شاندار آواز اور ان کا سیاہ رنگ ۔

ایک مرتبہ میں اپنے مکان کی چھت پر اکیلا بیٹھا تھا ۔ آسمان پر ہلکے ہلکے بادل بکھرے ہوئے تھے اور سورج کی روشنی ان کے پیچھے سے پڑ رہی تھی اور ان میں سے ہلکی سی پھیکی روشنی نمایاں تھی کیوں کہ مطلع صاف نہ تھا اور شہر کا گرد و غبار اور دور ملوں کی چمنیوں کا دھواں فضا میں پھیلا ہوا تھا ۔ شہر کے شور و شغب کی جھنکار مکھیوں کے بھنبھنانے کی طرح آرہی تھی ۔ ساری فضا میں ایک

دل شکن مایوسی تھی۔ وہ تکلیف وہ کیفیت جو ہمارے شہروں کی خاص پہچان ہوتی ہے، جہ
غربت اور غلاظت، زندگی کی حقارت اور بے بسی کا احساس ہوتا ہے۔ گرد و غبار سے میلے او
بادلوں میں ایک جنگلی کبوتر اڑتا ہوا گذرا اور ان کے ملگجے رنگوں میں غائب ہوگیا۔ دور سے
کی سیٹیوں اور ریل کے انجنوں کی آوازیں آرہی تھیں۔ شہر کی اونچی ممٹیوں اور میناروں سے
اڑتے تھے یا منڈلا منڈلا کر ان پر بیٹھ جاتے تھے۔ دور دور جدھر نگاہ دوڑتی تھی گندی اور
میلی کچیلی عمارتیں اور ان کی چھتیں دکھائی دیتی تھیں۔ دور دور جدھر انسان دیکھ سکتا تھا زندگ
سرد مہری اور بے کاری کا احساس ہوتا تھا۔ کہیں کہیں کوئی دو منزلہ مکان بن رہا تھا اور اس
پاڑیں آسمان اور نگاہ کے درمیان سد راہ ہوتی تھیں لیکن بانسوں اور بلیوں کے رنگ نگاہ
تکلیف نہ پہنچاتے تھے اور بادلوں کے رنگ میں مل کر ہلکے اور مدھم دکھائی دیتے تھے۔ اسی وقت
نثار احمد کے کھنکارنے کی آواز آئی اور پھر ان کی اٹھتی سنہری آواز فضا میں پھیل گئی۔ یہ آواز کچھ ایسی
مایوس کن لیکن تسکین بخش تھی کہ میری کوفت ایک خاموش رنج سے بدل گئی۔ اس آواز میں کوئی
عظمت اور بڑائی نہ تھی بلکہ اس سے زندگی کی بے ثباتی کا احساس ہوتا تھا۔ اس بات کا کہ د
مردار ہے اور اس کے چاہنے والے کتے، اس بات کا زندگی حقیر اور ناچیز ہے۔ اسی طرح جیسے
بادلوں کے چہرے پر گرد اور دھواں اور غبار۔ اپنے موہوم خیالات کا شکار میں اذان سنتا رہا۔
یہاں تک کہ وہ اختتام کے قریب آگئی۔ حی علی الصلوۃ کی خاموشی پیدا کرنے والی آواز کانوں میں
گونجنے لگی۔ پھر حی علی الفلاح، حی علی الفلاح کی آواز سناٹا چھاتی ہوئی۔ دنیا کی بے ثباتی کا یقین دلاتی
باریک لمبی تان کے دھیمے سروں میں ہوتی اس آہستگی اور دل بستگی سے ختم ہوئی کہ یہ نہ معلوم ہوتا
کہ آواز رک گئی ہے یا ساری دنیا پر خاموشی طاری ہے، ایک گہری خاموشی جس سے معلوم ہوتا تھا
کہ دنیا سے پرے بہت دور ایک اور دنیا ہے جس میں ازل اور ابد دونوں ایک ہیں اور یہ دنیا ہیچ
اور موہوم ہے۔ آواز اس طرح فضا میں کھو گئی جس طرح افق پر زمین ختم ہوتی ہے اور آسمان
شروع ہو جاتا ہے اور تمیز نہیں ہو سکتی کہ زمین ختم بھی ہو گئی یا ہر جگہ آسمان ہی آسمان ہے۔ اس
طرح آواز اس آہستگی سے رک گئی کہ آواز اور خاموشی میں امتیاز ہو سکتا تھا۔ آواز کانوں میں گونج
رہی تھی لیکن یہی شبہ ہوتا تھا کہ صرف خاموشی کانوں میں ہیجان بپا کئے ہوئے ہے۔

اور میں سوچتا رہا کہ یہ اذان ہماری زندگی کی حقیقت کو کس خوبی سے ظاہر کرتی ہے۔ وہی
بے بسی اور مایوسی جو ہماری رگ رگ میں پیوست ہو گئی ہے۔ وہی ناامیدی اور خارجی حقیقت کا
خوف جو ہم کو ایک داخلی زندگی بسر کرنے پر مجبور کر دیتا ہے، اس اذان میں موجود تھے۔ ہم دنیا
کو چھوڑ کر ازل اور ابد کے خواب دیکھا کرتے ہیں۔ آدمی کو بھلا کر خدا کی تلاش میں مشغول رہتے

ہیں اور ہماری زندگی کی ہر چیز ہم کو اس بات کی ترغیب دلاتی ہے۔ ہمارا ہر گیت ہمیں یہی لوریاں سناتا ہے۔ ہمارے پیروں میں بیڑیاں ہیں لیکن ہم ان کی رگڑ کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ وہ ہم کو ایک خارجی حقیقت نہیں معلوم ہوتیں۔ ہمارے ہاتھوں میں ہتھکڑیاں پڑی ہیں۔ ہمارے گلوں میں طوق ہیں۔ ہماری زبانوں پر قفل ڈال دئے گئے ہیں لیکن ہم کو کسی بات کا احساس نہیں، ہمارا جسم سن ہو چکا ہے، ہماری روح سو گئی ہے اور ہم اپنی بے بسی پر مگن ہیں اور لاپروائی اور بے حسی کی زندگی گزارتے ہیں حتی کہ موت اپنے پنجے بڑھاتی ہے اور اپنی تاریک آغوش میں کھینچ لیتی ہے۔ ہماری نیک نامی اور بدنامی دونوں برابر ہیں۔ ہماری زندگی اور موت دونوں یکساں ہیں اور اذان کی آواز کی طرح ہم اس طرح زندگی سے موت میں بدل جاتے ہیں کہ کوئی تمیز نہیں کر سکتا ہم کبھی زندہ بھی تھے یا سب وہم و گمان تھا اور ہم موت کے دلارے ہمیشہ سے اس کی لوریوں سے مخمور غفلت کی نیند سویا کرتے تھے۔

ایک رات کو مرزا کی دکان پر تین چار آدمی بیٹھے ہوئے باتیں کر رہے تھے۔ ان میں سے ایک تو عزیز تھا، ایک کوابی اور ایک دو آدمی اور جمع ہو گئے تھے۔ ان کے سامنے حقہ رکھا تھا اور وہ باری باری کش کھینچ رہے تھے۔ ان میں سے ایک کہہ رہا تھا۔

"میں تو یار ہر ایک چیز میں اس کی شان دیکھ رہا ہوں۔"

اس پر میرے کان کھڑے ہو گئے اور میں غور سے سننے لگا۔

اتنے میں ایک گاہک آیا اور اس نے مرزا سے پانچ پیسے کا دودھ مانگا اور ایک طرف کھڑا ہو گیا۔ مرزا نے ایک آبخورہ اٹھایا اور دودھ نکالنے کے لئے لٹیا دودھ کی طرف بڑھائی۔ اس آواز نے اپنی بات جاری رکھتے ہوئے کہا۔ "پرلے دن میں چاندنی چوک میں سے جا رہا تھا کہ سامنے سے ایک بچھیا آ رہی تھی۔ اسی جگہ ایک بچہ پڑا ہوا تھا۔ گائے بچے کے پاس آن کر رک گئی۔ میں نے سوچا کہ دیکھو اب کیا کرتی ہے۔ و لے میں صاحب اس بچھیا نے اپنے چاروں پیر جوڑ کر ایک قلانچ ماری اور بچے کو صاف لانگ گئی۔ مجھ کو اس جناور کی عقل میں اس کی شان نظر آ گئی۔"

مرزا کا ایک ہاتھ کڑھاؤ کے پاس تھا، دوسرے میں آبخورہ تھا اور بولنے والے کی طرف گھور رہا تھا۔ عزیز بولا

"واہ واہ کیا شان ہے!"

مرزا نے لٹیا میں دودھ لیا اور اس کو اچھالنے لگا۔ اتنے میں ایک دوسرا شخص بولا

"ہاں میاں اس کی شان کا کیا پوچھ رہے ہو۔ ایک مرتبہ حضرت سلیمان کو حکم ملا کہ محل بناؤ۔ جناتوں نے آناً فاناً میں بڑے بڑے پتھر اور سلیں لا لا کر جمع کر دیں اور مدت لگ گئی۔ تم

جلنتے ہو جاتوں کا کام کتنی فرتی کا ہوتا ہے۔ آج اتنا کل وتھا۔ تھوڑے ہی دنوں میں محل آسمان سے
باتیں کرنے لگ گیا۔ حضرت سلیمان روز اس جگہ جاکے دیکھا کرتے تھے کہ کوئی کام میں سستی
نہیں کر رہا ہے تو بس صاحب ایک دن محل کھڑا ہو گیا۔ اب صرف اس کے اندر کی قنتیں اور د
صاف کرنے رہ گئے۔ دوسرے روز پھر حضرت سلیمان اپنی لکڑی ٹیک کے کھڑے ہو گئے اور ملبہ
باہر پھینکنے کا حکم دے دیا لیکن دیتے میں وہاں سے کچھ اور ہی حکم آچکا تھا۔ اب دیکھیے محل کی شان
کہ یہاں تو اس کی صفائی ہو رہی ہے اور وہاں اس کی لکڑی میں گھن لگنا شروع ہو گا لیکن وہ ڈٹے
کھڑے رہے یہاں تک کہ گھن لگتے لگتے مونٹھ تک پہنچ گیا۔ لیکن ان کو ذری بھی خبر نہیں ہوئی اور
لکڑی راکھ کی طرح یوں جھڑ گئی اور ان کا خود کا دم نکل گیا۔ ادھر تو ان کا کام تمام ہوا، ادھر جناتوں
نے دیکھا کہ جن کا رعاب شعاب تھا وہ ہی نہیں رہے تو چپت بنے۔ لیکن میں تو اس بات پر
حیران ہو رہا ہوں کہ اب ان قناتوں اور لتروں کو کون صاف کرے گا؟"۔

عزیز کے ہاتھ میں حقہ کی نلی اس کے منہ کے برابر رکھی ہوئی تھی۔ اور وہ بولنے والے کی
طرف گھور رہا تھا۔ مرزا کا ایک ہاتھ جس میں لٹیا تھی، اور آبخورہ والا نیچے، اور وہ قصہ میں محو تھا
میں نے زور سے قہقہہ لگایا لیکن پھر سوچ میں پڑ گیا کہ واقعی ان "قنتوں" اور "لتروں"
کو کون صاف کرے گا۔

ہوا کا ایک جھونکا زور سے آیا اور مٹی کے تیل کا لیمپ گل ہو گیا اور سڑک پر اندھیرا تھا۔
اس وقت لوگ مرزا کی دکان سے اٹھ کر روانہ ہونے لگے اور میں بھی گھر کے اندر چلا گیا۔

طاہر مسعود

احمد علی سے ایک انٹرویو

سوال •• ہم نے گزشتہ دنوں مشہور افسانہ نگار اور ممتاز ماہر تعلیم اختر حسین رائے پوری سے انٹرویو کیا تھا۔ ان سے مختلف موضوعات پر گفتگو کے علاوہ ترقی پسند تحریک کی پہلی کتاب "انگارے" کے موضوع پر بھی بات چیت ہوئی تھی۔ اختر حسین صاحب کا کہنا تھا کہ اس سے انکار نہیں کہ "انگارے" نے برصغیر میں آزاد رجحان سے لکھنے کے رواج کو جنم دیا، لیکن در حقیقت اس کتاب کی کوئی فنی اور ادبی حیثیت نہیں ہے بلکہ اسے اس وقت کی حکومت نے ضبط ہی اس لیے کیا تھا کہ یہ فحشیات اور جنسیات کا پلندہ تھی۔ "انگارے" میں آپ کے افسانے بھی شامل تھے لہذا اس ضمن میں آپ کی کیا رائے ہے؟

پروفیسر احمد علی "انگارے" بہت اہم کتاب ہے۔ یہ لینڈ مارک ہے۔ اور ایک طرح سے ہماری تہذیب، تمدن اور فکر و ادب میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب میں شامل افسانوں نے برصغیر میں ۱۹۳۲ء سے پہلے کی زندگی اور اس کے بعد زندگی میں آنے والی تبدیلیوں کی نشاندہی کی تھی۔ رہا ادبی حیثیت کا مسئلہ؟ اس جملے کے معنی کیا ہیں میں اس کے معنی نہیں جانتا البتہ اس کے بارے میں میری تحریری رائے یہ ہے کہ "انگارے" اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک ایسی کتاب ہے جو زندگی پر دلیرانہ نگاہ سے غور کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے اندر لڑکپن کا شائبہ لیے ہوئے ہے یعنی "انگارے" میں (MATURITY) کی کمی ہے اور یہ کمی بھی جذبات کی شدت کی وجہ سے ہے۔ رہا مسئلہ اسٹائل کا، تو کیا آپ بتا سکتے ہیں کہ اور کون سے ایسے افسانے ہیں جن کی تحریروں میں اتنا اثر ہو جتنا "انگارے" میں تھا۔ یوں کہنے کو تو لوگ شیکسپیئر کے لکھے کو بھی بکواس کہتے ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ ادب کو پرکھنے کا آپ کے پاس کیا معیار ہے؟ کیا گالی اردو ادب ہے؟ اور انگارے، ادب نہیں ہے۔ عبد الماجد دریا آبادی اور علامہ نیاز فتحپوری نے غالب کو غیر شاعر قرار دے دیا تو کیا غالب کا نام شاعری سے خارج ہو گیا (ناراض لہجے میں) بہت خوب "انگارے" ادب نہیں ہے اور "لیلیٰ کے خطوط" ادب ہے۔

(ٹھہر کر) آپ کو پتہ ہوگا۔ ن۔ م راشد ہمارے دشمنوں میں تھا لیکن اس نے بھی لکھا کہ "انگارے

کے بعد کوئی ادب ایسا پیدا نہیں ہوا جسمیں انگارے کا اثر نمایاں نہ ہو۔ تاریخ ہر چیز کی شر
دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دیتی ہے۔

سوال:: کیا یہ بات درست نہیں ہے کہ آپ نے "انگارے" میں شامل اپنے ا
بعد میں معذرت چھپوائی تھی اور کہا تھا کہ یہ افسانے آپ نے ورجینیا وولف اور دیگر یو
نگاروں سے متاثر ہو کر لکھے تھے اور اب آپ اسے اون نہیں کرتے؟

احمد علی: میں نے آج تک جو لکھا ہے اس پر کبھی معذرت نہیں کی۔

سوال: اختر حسین صاحب کے خیال میں ترقی پسند تحریک ان کے ایک مضمون
اور زندگی" سے شروع ہوئی جبکہ کہا جاتا ہے کہ اس تحریک کا محرک "انگارے" بنا۔ فریق
حیثیت سے آپ کا موقف کیا ہے؟

احمد علی: اختر حسین صاحب کچھ بھی کہتے رہیں لیکن آپ مجھے یہ بتایے کہ اگر میں کہو
"یہ دنیا احمد علی نے بنائی ہے" تو کیا آپ مان لیں گے"۔ اب اصل حقیقت سنئے۔ ۵ا
۱۹۳۳ء کو ایک اخبار "لیڈر" میں احمد علی اور محمود الظفر کا ایک مضمون شائع ہوا تھا جس م
نے ببانگ دہل کہا تھا کہ ہم لوگوں کے کہنے سننے سے نہیں ڈرتے اور جو جی میں آئے گا لکھیں۔
سچ یہی ہے کہ ترقی پسند تحریک "انگارے" سے شروع ہو گئی تھی۔

سوال: یہ بتائیے کہ جس تحریک کے بانیوں میں آپ کا شمار تھا، اس سے آپ کو علیٰ
کیوں کر دیا گیا؟

احمد علی: یہ ۱۹۳۷ء کا واقعہ ہے۔ ترقی پسند تحریک پر سجاد ظہیر اور محمود الظفر وغیرہ حاو
ہو گئے تھے۔ ان میں ڈاکٹر عبدالعلیم بھی شامل تھے۔ ان لوگوں نے ترقی پسند تحریک کو روس کی
کمیونسٹ پارٹی کے مینی فیسٹو پر چلانا شروع کر دیا تھا۔ اسی سلسلے کی ایک کڑی کے طور پر انہوں
نے اعلان کیا کہ ترقی پسند تحریریں ہمیشہ مزدور اور کسان کی زندگیوں کے بارے میں ہوتی ہیں
لہٰذا مزدور اور کسان کے مسائل اور موضوع سے ہٹ کر جو کچھ بھی لکھا جائے گا اسے ترقی پسندی
قرار نہیں دیا جائے گا۔ میں نے اس اعلان پر شدت سے احتجاج کیا۔ میرا موقف یہ تھا کہ زندگی
کے ہر پہلو میں ترقی پسندی موجود ہے۔ خیر یہ تنازعہ سال بھر چلتا رہا۔ ہمارے درمیان تصفیہ
کرانے کے لئے لندن سے ملک راج آنند کو بھیجا گیا لیکن تصفیہ نہ ہو سکا اور میں تحریک سے بالکل
الگ ہو گیا اور تبھی سے میں نے اردو چھوڑ کر انگریزی زبان میں لکھنا شروع کر دیا۔

سوال: انجمن ترقی پسند مصنفین کا فنڈ کہاں سے فراہم ہوتا تھا؟

احمد علی: ہمیں فنڈ کی شروع میں ضرورت نہیں تھی۔ بعد میں پروپیگنڈے کے لئے

انہیں پیسے ملے ہوں تو ملے ہوں - میرے زمانے میں ایسا کوئی سلسلہ نہیں تھا۔

سوال ترقی پسند تحریک کے دم توڑنے کے اسباب کیا ہیں؟

احمد علی اصل میں یہ تحریک ۱۹۳۸ء سے کمیونسٹ پارٹی کے زیر اثر آگئی تھی - اس کے بعد ہی یہ بحیثیت تحریک کے ختم ہونا شروع ہو گئی - گو اس وقت بھی اس تحریک میں ایسے شعراء شریک تھے جو کبھی ترقی پسند نہیں رہے مثلاً جوش، جوش میں انقلابی پہلو تو ہو سکتا ہے لیکن وہ ترقی پسند نہ کبھی تھے نہ ہیں۔

سوال آپ کی ادبی اور تخلیقی زندگی میں ہمیں کئی موڑ نظر آتے ہیں مثلاً آپ نے افسانہ نگاری سے ابتداکی، پھر ناول لکھے، شاعری کا ترجمہ کیا، تنقیدی مضامین تحریر کئے - اردو کو خیرباد کہہ کر انگریزی میں لکھنا شروع کر دیا اور اب قران حکیم کا ترجمہ کر رہے ہیں - آپ اپنے اس ذہنی سفر کا کیا تجزیہ کریں گے۔

احمد علی ہاں! یہ ٹھیک ہے کہ میں نے افسانہ نگاری سے ابتداکی لیکن افسانے میں وسعت نہیں ہوتی - افسانہ میں انسان زندگی، اس کے اثرات اور تاریخ کے بدلتے ہوئے رخ کو ایک حد تک پیش کر سکتا ہے اور اسی لئے لکھنے والے میں تشنگی کا احساس باقی رہ جاتا ہے - گویا افسانہ ایک کڑی ہے جو اپنی جگہ معنی خیز ہونے کے باوجود محض ایک کڑی رہتا ہے - اس سے زرہ بکتر نہیں بنتا - میں ایک وسیع کینوس کی تلاش میں تھا اور اس کے لئے میں نے ناول کی صنف کا انتخاب کیا لہذا "دلی کی شام" میں آپ دیکھیں گے کہ اس میں تاریخ، تمدن، زندگی کا اتار چڑھاؤ، نشیب و فراز، انسانی زندگی کی خوشیاں اور اس کے غم سبھی کچھ موجود ہیں - اس کے باوجود "دلی کی شام" میں برصغیر کی زندگی کا ایک رخ تھا جبکہ برصغیر کے اندر ہماری اجتماعی زندگیوں میں تبدیلیوں کا آغاز ۱۹۲۰ء سے ہوتا ہے - کل ہی میں ایک فرانسیسی مفکر کی کتاب پڑھ رہا تھا - کیا نام ہے اس کا "لیوی اسٹراوس" اس کا کہنا ہے کہ ہندوستان کی زندگی کا رخ ۱۹۰۰ء سے بدلتا ہے - جب انگریزوں نے آکر ہندوستان کی زندگی کا رخ، اس کا دھارا بدل دیا - خلافت تحریک کی ناکامی کے بعد سے مسلمانوں کے خیالات بدلنے شروع ہوئے اور ۱۹۳۰ء کے آخر میں انگریزیت آگئی - مسلمانوں کی صورت حال یہ تھی کہ ان میں مغربی علوم پڑھائے نہیں جاتے تھے اور مولوی انگریزی سے بے بہرہ تھا - اس طرح ۱۹۲۰ء سے ۱۹۴۰ء کے عرصے میں معاشرے کو داخلی طور پر ٹھیس لگی اور وہ تقریباً کھوکھلا ہو گیا - ہماری زندگی درہم برہم ہو گئی - ہماری ماضی کی قدروں اور نئی قدروں میں ایک تضاد اور ٹکراؤ تھا - ہماری تہذیب ہمیں ایک طرف اور نئی مغربی تہذیب دوسری طرف کھینچ لے جانا چاہتی تھی - یہی دور تھا جب اکبرالہ آبادی مقبول ہوئے کہ قدریں

بدل رہی ہیں اور لوگوں کی سمجھ میں نہیں آرہا تھا کہ کس طرف جائیں؟ اس کشمکش، ٹکراو، اور تصادم کو تاریخی اعتبار سے پیش کرنا ضروری تھا لہٰذا اسے میں نے اپنے ناول "اوشن آف نائٹ" میں پیش کیا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد میرے حالات نے مجھے زندگی کے منجدھار سے الگ کر دیا۔ ظاہر ہے ہر شخص زندگی کے میدان میں ہمیشہ نہیں رہ سکتا لیکن ساتھ ہی یہ بھی درست ہے کہ زندگی کو کناروں پر بیٹھ کر سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ ۱۹۵۰ء کے بعد جو تبدیلی آئی ہے اور عالمی بساط پر دو طاقتوں کے آگے ہم جس طرح بے بس ہیں۔ یہ سب باتیں ایسی ہیں جو مجھ سے ناول نویسی کا تقاضا کرتی ہیں لیکن ناول لکھنے کے لئے ذہنی سکون اور فرصت لازمی ہے۔ ۱۹۶۵ء کے بعد سے نہ تو ذہنی سکون ہے اور نہ روزگار کی فکر سے آزادی ملی ہے۔

ایک دور تو مجھ پر ایسا بھی آیا کہ مہینے کے آخر میں جیب میں پھوٹی کوڑی بھی نہیں ہوتی تھی۔ پھر ڈپلومیٹک سروس جوائن کی تو تقریباً بارہ سال تک لکھنے پڑھنے سے بالکل علیحدہ ہو گیا۔ ریٹائرمنٹ کے بعد مجھے دوبارہ لکھنے پڑھنے سے خود کو وابستہ کرنے کے لئے تقریباً تین سال لگے۔ امریکی حکومت نے ۱۹۷۵ء میں مجھے بلایا، وہاں پہنچا تو انہوں نے مجھے مذاہب کا ماہر بنا دیا اور پھر قرآن مجید کا ترجمہ کرنے کا فریضہ سونپ دیا جسے میں نے چیلنج کے طور پر قبول کر لیا۔

سوال کہا جاتا ہے کہ ادب کی موت واقع ہو چکی ہے۔ اگر یہ اطلاع درست ہے تو کیا آپ ان امراض کی تشخیص کرنا پسند کریں گے جس کی وجہ سے یہ سانحہ رونما ہوا؟

احمد علی بحیثیت ادیب کے میں ادب کی موت کی تردید کرتا ہوں لیکن بحیثیت حقیقت نگار اور ایک مؤرخ کے میں اسے حقیقت سمجھتا ہوں۔ آج کل اچٹتی ہوئی نگاہ سے زندگی کو دیکھنے والا ادب پسند کیا جاتا ہے اور حقیقی ادب مر چکا ہے۔ اصل میں آج کے دور میں ادب نہیں پنپ سکتا۔ ہمارے سامنے موت و زیست کے مسائل ہیں، انسانیت کے زندہ رہنے اور مرجانے کے مسائل ہیں۔ زندگی میں غربت و افلاس ہے۔ جدوجہد ہے، عالمی طاقتوں کی باہمی کشمکش ہے، جنگ کا خطرہ ہے، اسلحے کی دوڑ ہے۔ آج کا مسئلہ بنیادی طور پر بقا اور قائم رہنے کا مسئلہ ہے۔ ایسے میں ادب کو کون پوچھتا ہے۔ ادب کو تو مرنا ہی تھا۔

سوال کیا کوئی طریقہ۔ علاج اب بھی ایسا ہے جس سے ادب کو زندہ کیا جا سکتا ہو؟

احمد علی: ایک ہی طریقہ ہے کہ ہم سب کچھ بھلا کر کہیں کہ ہمارا تعلق صرف ادب سے ہے جیسے ہمارے پرانے فقیر اور صوفی گھروں سے دس بارہ برس کے لئے نکل جاتے تھے اور پھر ایک طویل ریاضت اور تپسیا کے بعد واپس زندگی میں آجاتے تھے۔ یا تو ادیب انہی صوفیوں کی طرح ایک مقررہ مدت کے لئے نکل جائیں، جنگلوں اور شہروں کی خاک چھانیں اور پھر واپس آکر

زندگی اور انسانوں کے بارے میں اپنے تجربات قلمبند کریں لیکن ظاہر ہے یہ سب کچھ کون کر سکتا ہے۔

مجھے یاد ہے بچپن میں مولوی باقر علی ہمارے محلے میں آکر لیکچر دیتے تھے۔ ایک لیکچر مجھے آج تک نہیں بھولا۔ وہ کہتے تھے "بلی بھی مارتی ہے چوہا پیٹ کی خاطر" اب یہی روزی تو ہے جس کی وجہ سے نیو کراچی سے لوگوں کو میکلوڈ روڈ آنا پڑتا ہے اور ساتھ یہ خدشہ بھی لگا رہتا ہے کہ بس میں دیر ہو گئی تو غیر حاضری لگ جائے گی اور غیر حاضری لگ گئی تو مہنگائی کے تعاقب کی دوڑ میں اور پیچھے رہ جائیں گے۔ ایسے میں ادیبوں کا کیا پوچھنا ہے۔ دنیا میں جہاں بھی پبلشر ہیں، کتابیں چھاپ کر اس کا دس فیصدی ادیبوں کو ضرور دیتے ہیں جبکہ آپ کے ملک میں کوئی پبلشر بہت احسان کرے گا تو شان بے نیازی سے کہے گا "میاں کتاب رکھ جاؤ" پھر اس کتاب کی اشاعت سے بھی آپ کو جتنا فائدہ ہوگا اس کے لئے ناگزیر ہے کہ ہر ماہ کتاب لکھیں۔ ظاہر ہے ہر مہینے کتاب لکھی نہیں جا سکتی۔ میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ادیب کے لئے فرصت اور اثاثہ ہونا بے حد ضروری ہے۔ آپ یہ دونوں چیزیں طے کرا دیں۔ میں، احمد علی بیٹھ کر آپ کے لئے ناول لکھوں گا۔

سوال۔ آپ نے آج سے پہلے جتنے ناول اور افسانے لکھے۔ اس کے لئے فرصت اور اثاثے کی ضرورت کیوں نہ پیش آئی تب تو حال یہ تھا کہ لکھنے والے ڈوب کر لکھتے تھے اور پڑھنے والے شوق سے پڑھتے تھے۔ ادیب اور قاری کا یہ رشتہ کیوں ٹوٹ گیا؟

احمد علی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دور بدل گیا۔ پہلے زندگی جمی ہوئی تھی۔ لوگ ایک دوسرے کو جانتے تھے۔ کچھ نہیں تو ریستوراں میں جمع ہو جاتے تھے۔ مہنگائی نام کو نہیں تھی۔ جس چیز کی جو قیمت تھی اپنی جگہ برسہا برس سے ثابت قدمی سے موجود تھی۔ خود میرا حال یہ تھا کہ ۲۹ سال کی عمر میں جب میں نے شادی نہیں کی تھی تو نوکری پہ لات مار دی تھی اور ہر بات سچائی سے کہتا تھا۔ کسی قسم کی مصلحتوں کو خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ لیکن اب کہتے ہوئے بہت کچھ سوچنا پڑتا ہے۔ پاکستان بننے کے بعد ادیب ختم ہو گئے۔ انڈیا سے آئے ہوئے جتنے ادیبوں کو یہاں کی حکومت کی ضرورت تھی، انہیں ملازمتوں پر رکھ لیا اور جو سروس میں گئے ان کا ادب سے رشتہ ٹوٹ گیا جیسا کہ میں نے بتایا کہ سول سروس میں جانے کے بعد میں بھی وہیں کھو گیا۔ وہاں اوپر سے نیچے تک سازشیں چلتی ہیں۔ البتہ اس ماحول میں رہنے کے باوجود جس نے کام کیا میں ان کی دل سے قدر کرتا ہوں مثلاً جمیل جالبی یا صہبا لکھنوی جو قارئین نہ ہونے کے باوجود "افکار" حوصلے سے چھاپے جا رہے ہیں۔

سوال: ابھی حال ہی میں "نیوز ویک" میں شائع شدہ ایک رپورٹ میں بتایا گیا ہے کہ

امریکہ میں بھی ادیبوں کی معاشی صورت حال کچھ زیادہ خوشگوار نہیں ہے۔ رپورٹ میں ایک ادیب کا حوالہ تھا جس نے اپنے ایک ناول سے لاکھوں ڈالر کمائے لیکن اب بھی وہ محتاج ہے۔ امریکہ میں رہے، آپ کا کیا مشاہدہ ہے؟

احمد علی۔ جی ہاں، یورپ میں بھی کوئی شاعر ایسا ہے جس کی کتاب پبلشر خود اپنے خرچ پر چھاپے، دنیا میں ہر جگہ کاغذ، چھپائی، جلد بندی وغیرہ مہنگے ہوگئے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے قارئین سہل پسند ہوگئے ہیں۔ میں نے خود دیکھا لوگ بھری بس میں بیٹھے بیسٹ سیلرز پڑھ رہے ہیں۔ ریڈرز ڈائجسٹ، ٹیلیویژن اور ریڈیو اسی لئے مقبول ہے کہ لوگ چاہتے ہیں کہ زیادہ پڑھے اور محنت کئے بغیر معلومات حاصل ہو جائے یا کچھ وقت آسانی سے کٹ جائے۔ پھر ایسی صورت حال میں ادیب کی معاشی حالت دگرگوں نہیں ہوگی تو کیا ہوگی۔

سوال کیا اس کا ایک سبب خود ادیبوں کا رویہ نہیں ہے جنہوں نے اجتماعی مسائل کو محسوس کرنا اور اس پر ادب تخلیق کرنا چھوڑ دیا ہے۔

احمد علی یہ بات بھی درست ہے۔ ادیب بے حس ہوگئے ہیں عملاً ان کا زندگی سے کوئی تعلق نہیں رہا۔ "انگارے" نے مسائل سے اپنے گہرے تعلق کی وجہ سے مقبولیت حاصل کی تھی۔ لیکن اب ایسی کون سی کتاب لکھی گئی ہے۔ تقسیم ہند کا واقعہ پیش آیا۔ مہاجرین کی ٹرین کی ٹرین کٹ گئی۔ آباد کاری کے مسائل نے ان گنت انسانی المیوں کو جنم دیا لیکن ان موضوعات پر ہمارے ادیب نے کون سا بڑا ادب تخلیق کیا اور چھوڑیے خود ساختہ مشرقی پاکستان پر غور کیجیے۔ آپ کا ایک بازو کٹ گیا اور آپ کے ادیب چپ رہے۔ ہمارے ادیبوں کا حال یہ ہے کہ کراچی کی گلیوں اور ...... کوچوں سے ناواقف ہیں (طنزیہ لہجے میں) چلو کچھ نہیں تو لالو کھیت ہی کے بارے میں لکھ دو۔ دیکھیے خود ستائی کی بات نہیں ہے لیکن "دلی کی شام" میں ہندو کا کوئی کردار نہیں ہے لیکن اسے پورے ہندوستان کا ناول کہا جاتا ہے آخر کیوں؟

سوال۔ آپ کو ناقدری کا گلہ کیوں ہے جبکہ ہمارے خیال میں ملک کے ادبی حلقوں میں جن چند ادیبوں کو عزت و احترام کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے ان میں ایک آپ بھی ہیں۔

احمد علی گلہ! (انہوں نے چشمے کے پیچھے سے جھانکا) ذرا ایک مضمون تو دکھا دیں جو گزشتہ چند برسوں میں احمد علی پر لکھا گیا ہو۔ اب تو شارٹ اسٹوری رائٹر کی فہرست میں بھی میرا نام نہیں آتا جبکہ دوسروں کے نمبر نکلتے ہیں۔ میں پبلک ریلشننگ نہیں کرتا لیکن یہ سچ ہے کہ میرے بارے میں "ڈان" جیسا انگریزی اخبار لکھتا بھی ہے تو الٹا ہی لکھتا ہے اور کالم نگار صاحب ملتے ہیں تو بڑے تپاک اور تقدس سے اور پھر شکایت کرتے ہیں کہ "پروفیسر صاحب! آپ نے

لکھنا کیوں چھوڑ دیا؟"

سوال۔ ہاں یہ تو درست ہے کہ "افکار" نے احمد ندیم قاسمی نمبر تک شائع کر دیا لیکن آپ کو بھلا دیا گیا۔

احمد علی یہی تو میں کہہ رہا ہوں۔ پاکستان آکر قدر و قیمت گر گئی۔ ہندوستان میں ہوتا تو نہ معلوم کتنی عزت ہوتی، حالانکہ وہاں نہ گیا ہوں نہ جاؤں گا۔ خیر اللہ نے دونوں ہاتھوں سے لکھنا سکھا دیا ہے اور اپنے ملک میں نہیں تو غیر ملک میں میری قدر و منزلت ہے، میری کتابیں ٹیکساس یونیورسٹی اور کولمبیا یونیورسٹی میں پڑھائی جارہی ہیں (کچھ دیر سوچ کر) پاکستان میں میری عزت افزائی کا حال آپ سنیں گے۔ مجھے اکیڈمی آف لیٹرز کا فاونڈنگ فیلو بنایا گیا۔ اس کے بعد اسلام آباد میں اس کا اجلاس منعقد ہوا۔ مجھے اس اجلاس میں مقالہ پڑھنے نہیں دیا گیا۔ جب میری باری آئی تو کہا گیا کہ وقت ختم ہو گیا ہے جبکہ دوسرا آدمی کھڑے ہو کر پینتالیس منٹ تک بکواس کرتا رہا اور مجھے پندرہ منٹ دینے سے انکار کر دیا۔ اس کے بعد سے آج تک اکیڈمی والوں نے پلٹ کر نہیں پوچھا۔ صدر مملکت نے اس اجلاس میں پندرہ لاکھ روپے خرچ کر کے پورے ملک سے ادیبوں کو بلایا تھا۔ غور کیجیے میں اکیڈمی کے ان نو آدمیوں میں شامل تھا جو فاونڈنگ فیلو تھے اور جب میز لگی تو ۳۵ ویں یعنی آخری میز پر میرا نام تھا۔ اجلاس کے اختتام پر اکیڈمی کے سکریٹری مسیح الدین جو آجکل مسیحائے ادب ہیں اچانک بھاگے ہوئے آئے اور میرا ہاتھ پکڑ کر کھینچتے ہوئے لے گئے اور صدر صاحب کے سامنے کھڑا کر دیا۔ معلوم ہوا کہ انہوں نے یاد فرمایا ہے۔ صدر صاحب نے تعریفی انداز میں کہا کہ "ٹیلیویژن پر قرآن حکیم کی آیات پر آپ کے لیکچر میں نہایت ذوق و شوق سے سنتا رہا ہوں" یہ سنتے ہی بے ساختہ میرے منہ سے نکلا "جب ہی وہ پروگرام بند ہو گیا" صدر صاحب نے مجھ سے وعدہ کیا کہ وہ پروگرام دوبارہ جاری کرنے کے لئے ہدایت جاری کریں گے۔ بعد میں پتہ نہیں کیا ہوا لیکن پروگرام بہرحال شروع نہیں ہوا۔ انہی حالات کی وجہ سے میں کہیں آتا جاتا نہیں ادبی تقاریب میں بھی نہیں۔ ایک ادبی تقریب میں اپنے ایک عزیز کے اصرار پر چلا گیا۔ میں مضمون لکھ کر لے گیا تھا جسے کسی نے بھی نہیں سنا۔ بقول غالب ؏

خود ہی لکھتے تھے اشعار کہتے تھے

(۲)

سوال چند باتیں میں آپ کی ابتدائی زندگی کے بارے میں جاننا چاہوں گا مثلاً یہ کہ آپ نے لکھنے کی ابتدا کیسے کی۔ آپ کی ادبی تربیت میں کن لوگوں کا حصہ رہا؟ کن کتابوں نے متاثر کیا؟

احمد علی میں نے گیارہ برس کی عمر سے لکھنا شروع کیا، اس وقت میں ضلع کے کانونٹ

اسکول میں پانچویں جماعت میں پڑھتا تھا۔ یہ ۲۱ - ۱۹۲۰ء کی بات ہے۔ اردو کی شد بد زیادہ تھی اس لئے کہانیاں اور ناول پڑھنے میں خوب دل لگتا تھا۔ گھر والوں کو پتہ چلا تو سخت ناراضگی کا اظہار کیا گیا کہ "لاحول ولا قوۃ، اس نے تو ہماری ناک کٹوا دی" اور جب ان تک میرے شعر کہنے کی اطلاع پہنچی، پھر تو صاحب آسمان ٹوٹ پڑا" یہ تو غنڈہ اور بد معاش ہو گیا ہے، شعر کہتا ہے" لیجیے اب نہ ناول پڑھ سکتے ہیں اور نہ ہی شعر کہہ سکتے ہیں۔ لیکن میں بھی باز نہیں آیا۔ اسکول کے سالانہ جلسے میں انعام ملا تو حوصلہ مزید بڑھا۔ چھوٹی چھوٹی کاپیاں بنا کر انگریزی میں کہانیاں لکھنے لگا کیوں کہ اردو پڑھنے لکھنے پر پابندی تھی۔ اسکول کی لائبریری سے ناول لاتا اور اسے کاپی میں چھپا کر پڑھتا تھا۔ میٹرک پاس کرنے کے بعد چھٹیاں گزارنے والدہ کے ماموں کے پاس شملے بھیج دیا گیا۔ وہاں ہمارے سینیئر دوست خواجہ منظور حسین بھی تھے۔ ان کے ہمراہ میں پہاڑوں میں گھومنے نکل جاتا تھا۔ مختلف مناظر دیکھتا، کہانیاں اور نظمیں لکھتا، پندرہ سولہ سال کی عمر میں کچھ اس قسم کی ادبی سرگرمیاں رہیں۔

گھر والوں نے علیگڑھ کالج میں سائنس کے مضمون میں داخلہ دلا دیا تھا کہ لڑکا ڈاکٹر بنے گا اور اس مضمون سے ہماری دلچسپی کا یہ حال تھا کہ کلاس میں لیکچر کے دوران نظمیں پڑھتا رہتا تھا یہاں ہمیں پروفیسر ڈکنسن ملے، انگریزی کے استاد، آکسفورڈ کے گریجویٹ اور مہذب آدمی تھے۔ ایک دن انہوں نے ہماری کلاس لی اور مقابلہ، مضمون نویسی کرایا۔ میرا مضمون پڑھنے کے بعد کہا کہ تم کسی دن شام کو گھر پہ آؤ اور میرے ساتھ چائے پیو۔ پھر تو پروفیسر ڈکنسن سے خوب ملاقاتیں ہوئیں۔ انہوں نے مجھ پر بہت محنت کی اور مجھے مغربی ادب، تہذیب و تمدن، موسیقی غرضکہ ہر چیز سے متعارف کرایا۔ ان کا ذاتی کتب خانہ تھا۔ میں نے ان کی رہنمائی اور ہدایت کے مطابق اس کتب خانے سے استفادہ کیا۔ اس کے علاوہ میں جو کچھ لکھتا تھا اس میں اصلاح اور ترمیم کے ساتھ ساتھ وہ حد سے زیادہ حوصلہ افزائی کرتے تھے۔ اسی عرصے میں علیگڑھ کالج کے میگزین ں میری نظمیں بھی چھپنے لگیں۔ انٹرمیڈیٹ کے بعد میں علیگڑھ سے لاہور گیا اور وہاں سے لکھنو آگیا اور یونیورسٹی میں داخلہ لے لیا۔ یونیورسٹی کے علمی ماحول میں میری ادبی سرگرمیاں جاری ں۔ میں یونیورسٹی میگزین کا ایڈیٹر مقرر ہوا۔ سارے پروفیسر صاحبان مجھ پر خاصے مہربان ۔ اسی عرصے میں، میں نے بہت لکھا۔ "انگارے" میں شامل میری دونوں کہانیاں ۱۹۳۱ء میں گئی تھیں اور اس کا قصہ کچھ یوں تھا کہ والدہ بیماری کے سبب مسوری گئی ہوئی تھیں۔ وہاں ے دوستوں کا بڑا حلقہ تھا۔ ان میں ڈاکٹر محمود الظفر، صاحبزادہ جمیل خاں، میاں بشیر احمد وغیرہ تھے۔ صاحبزادہ سعید الظفر کے گھر محفل جمتی تھی۔ ایک دن وہیں ادب پر گفتگو ہو رہی تھی۔

ان میں سے کسی نے مجھ سے کہانی سنانے کی فرمائش کی جسے سننے کے بعد میاں بشیر احمد نے کہانی مانگ لی اور کہا کہ وہ اسے "ہمایوں" میں شائع کریں گے تو سب سے پہلے یہ کہانی "مہاوٹوں کی ایک رات" جنوری ۱۹۳۲ء میں "ہمایوں" میں شائع ہوئی تھی۔ اس دوران پھر یہ ہوا کہ سجاد ظہیر آکسفورڈ سے لکھنو آگئے۔ ان سے ملاقات ہوئی تو انہیں ہم مزاج و ہم خیال پایا۔ ہم دونوں ہی کو ادب، آرٹ اور اچھے کپڑے پہننے کا شوق تھا لہذا خوب گہری دوستی ہو گئی۔ سجاد ظہیر نے بھی کہانیاں لکھی تھیں، اس لئے تجویز پیش ہوئی کہ ہم دونوں اپنی اپنی کہانیوں کی کتاب چھاپیں لیکن کہانیوں کی تعداد کم تھی۔ محمود الظفر سے ذکر ہوا تو معلوم ہوا کہ انہوں نے انگریزی میں ایک کہانی لکھی ہے لہذا اسے بھی کتاب میں شامل کرنے کا فیصلہ ہوا اور اس کا اردو ترجمہ سجاد ظہیر نے کیا۔ رشید جہاں کے ہاں بھی اکثر ہم لوگوں کا جمگھٹا رہتا تھا لہذا ان سے بھی کہانی لکھنے کی فرمائش کی گئی۔ انہوں نے ایک کہانی لکھی اور سنائی جو ہم لوگوں کو پسند آئی پھر انہوں نے دوسری کہانی بھی لکھی۔ اس طرح ہمارا مجموعہ تیار ہو گیا اور دسمبر ۱۹۳۲ء میں "انگارے" کے نام سے چھپ کر آ گیا۔

سوال: پھر اس کتاب کے خلاف طوفان برپا ہوا؟

احمد علی: جی ہاں، لکھنو کے تمام اخبارات صفحہ اول پر ہمیں برا بھلا کہنے لگے۔ ایک رسالے نے تو اپنے اداریے میں یہاں تک لکھ دیا کہ "لکھنو کی نمائش میں ہمیں دکاندار نے ایک نابکار کتاب "انگارے" دکھائی تو ہمارے جسم میں رعشہ آگیا اور ہم غش کھا کر گر پڑے۔" غرضیکہ ایک ہنگامہ اٹھ کھڑا ہوا۔ منبروں سے مولوی صاحبان نے ہمارے خلاف تقریریں شروع کر دیں اور گلیوں میں قصائی ہمیں مارنے کے لئے چھرے لیکر گھومنے لگے۔ آل انڈیا شیعہ کانفرنس میں ہم لوگوں کے خلاف قرار داد مذمت منظور ہوئی۔ کہا گیا کہ سر وزیر حسن کے لڑکے سجاد ظہیر نے سرکشی کی ہے۔ سجاد ظہیر تو ڈر کے مارے ہندوستان ہی چھوڑ گئے۔ تین مہینے کے اندر اندر کتاب پر بھی پابندی لگ گئی۔ میں نے محمود الظفر سے مشورہ کیا۔ ہمیں سخت غصہ تھا ہم نے فیصلہ کیا کہ ہرگز نہیں ڈریں گے لہذا ۵ اپریل ۱۹۳۳ء کو "لیڈر" اخبار میں ہمارا مشترکہ بیان چھپا، جس میں ہم نے کہا کہ ہم ڈرنے والے نہیں بلکہ ہم کچھ اور کتابیں بھی چھاپیں گے۔ ہمارے سامنے اس وقت توہم پرستی، غلامی اور جہالت الناس جیسے مسائل تھے اور ہم نے ان کے خاتمے کے لئے لڑنے کا فیصلہ کیا۔ اسی بیان میں ہم نے "سوسائٹی آف پروگریسو رائٹرز" کے قیام کا اعلان کیا اور ساتھ ہی ان لوگوں سے بھی جو ہمارے خیالات سے متفق تھے، تعاون کی اپیل کر ڈالی۔ اس کے بعد سجاد ظہیر کو بذریعہ خط ساری تفصیلات سے آگاہ کیا گیا۔ وہاں سے وہ دو سال بعد یعنی ۱۹۳۵ء کے آخر میں واپس آئے۔ وہ کمیونسٹ خیالات کے آدمی تھے اور لندن میں ان کا کمیونسٹوں سے بڑا گہرا ربط

تھا۔ انہوں نے لوٹنے کے بعد کہا کہ ہم تنظیم کے اثر ونفوذ کے لئے آل انڈیا پروگریسو رائٹرز کانفرنس کریں گے۔ اس عرصے میں محمود الظفر امرتسر کے ایک کالج میں انگریزی کے لیکچرر ہوگئے تھے۔ فیض احمد فیض بھی وہیں تھے۔ سجاد ظہیر کی واپسی کے بعد پنجاب اور بنگال وغیرہ کے دورے کا پروگرام بنایا گیا۔ اس طرح پروگریسو رائٹرز کانفرنس کا یہ منصوبہ اردو زبان سے نکل کر ہند کی ساری زبانوں پر پھیل گیا۔ پریم چند کو بھی میں نے ہی خط لکھا تھا اور وہ اسی خط پر کانفرنس میں شرکت کرنے آئے۔ پھر جواہر لعل نہرو، مولوی عبدالحق اور دیگر بڑی شخصیات کانفرنس میں شریک ہوئیں۔ ان دنوں میرے افسانے ساقی اور دیگر ادبی رسائل میں باقاعدگی سے شائع ہو رہے تھے۔ میرے افسانوں کا مجموعہ "شعلے" ۱۹۳۴ء میں پہلی بار الہ آباد سے شائع ہوا تھا غرضیکہ کچھ اسی قسم کے ماحول میں میری زندگی گزری۔

سوال آپ نے اس زمانے میں "ہماری گلی" اور "استاد شمو خاں" جیسے شاہکار افسانے لکھے جو اعلیٰ درجے کی حقیقت نگاری سے تعلق رکھتے تھے۔ اس وقت تک اردو میں جتنے اور جس سطح کے افسانے لکھے گئے تھے، کیا آپ اس سے غیر مطمئن تھے؟

احمد علی دیکھیے، جب میں لکھنے بیٹھتا ہوں تو میرا تعلق اردو یا انگریزی ادب سے نہیں، زندگی اور اس کی حقیقتوں سے ہوتا ہے۔ ہر تخلیقی مصنف اپنا تخلیقی طریقہ ٔ کار اپنے ساتھ لیکر پیدا ہوتا ہے اور اس کو اپنے اندرونی نقطہ ٔ نظر سے استوار کرتا ہے اور آگے بھی بڑھاتا ہے لہذا اس زمانے تک جتنے افسانے لکھے جاچکے تھے، ان سے نہ میں مطمئن تھا اور نہ ہی غیر مطمئن میں تو اپنا کام کر رہا تھا۔

سوال ہمارے بعض ادیب تکنیک کے معاملے میں نہایت حساس واقع ہوئے ہیں اور وہ CONTEN نظرانداز کر کے اپنی ساری توجہ تکنیک کو بہتر بنانے پر مرکوز کر دیتے ہیں۔ اس رویے کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے؟

احمد علی ادیب زندگی کا مطالعہ جتنے غور سے کرے گا اس کا CONTENT اتنا ہی مضبوط ہوگا۔ رہا تکنیک کا معاملہ تو ہمارے ادیب تکنیک سے بالکل بے بہرہ ہیں، کم از کم فکشن میں دعوے کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اردو کا کوئی ناول ایسا نہیں ہے جس کی ساری چولیں ٹھیک بیٹھ گئی ہوں۔ ایک ناول اتفاق سے بہتر نظر آتا ہے اور وہ ہے "امراؤ جان ادا" اس کا حصہ ایڈٹ کر دیا جائے تو یہ دوسرے ناولوں کے مقابلے میں خاصا بہتر ہو سکتا ہے۔ "آگ کا دریا" میں قرۃ العین حیدر نے ایک بہت وسیع کینوس لیا ہے اور یہ اچھا ناول ہے لیکن اس کی بھی چولیں ٹھیک نہیں بیٹھی ہیں۔ قرۃ العین نے اس ناول میں تاریخ کے کئی ادوار کو موضوع بنایا

ہے لیکن انہوں نے ہر دور کو دوسرے دور سے الگ کر دیا ہے اور یہی اس ناول کی کمزوری ہے۔ اصولاً ان سارے ادوار میں ایک ایسی کڑی ہونی چاہئے جو ایک دور کو دوسرے دور سے اس طرح ملا دے اور دونوں کو آپس میں اس طرح سمو دے کہ یہ معلوم نہ ہو سکے کہ ہم ایک دور سے نکل کر دوسرے دور میں آگئے ہیں یعنی تاریخی پس منظر اتنا گہرا ہونا چاہئے کہ جیسے آپ ان سارے مناظر کو اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھ رہے ہیں۔ میں اس کی ایک مثال عزیز احمد کے ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" سے دیتا ہوں۔ اس ناول کا بڑا شہرہ ہوا۔ اس کا ترجمہ رالف رسل نے کیا۔ میں نے کہا میں اس ناول کو ایک اور طریقے سے دیکھتا ہوں۔ اور پھر میں نے اسے اینالائز کرنا شروع کیا۔ لیکن آپ یہ سن کر حیران ہوں گے کہ آخری صفحے سے لے کر پہلے صفحے تک کوئی وقت محسوس نہیں ہوا۔ کردار جیسے تھے ویسے ہی رہے۔ زندگی جیسی تھی ویسی ہی رہی حالانکہ ماضی سے جب انسان مستقبل کی طرف بڑھتا ہے تو چیزوں کی گہرائی اور وسعت میں تبدیلی واقع ہوتی رہتی ہے۔ مصنف کے پاس جب تک تاریخی نقطہ نظر نہ ہو، وہ ناول میں یہ خوبیاں پیدا نہیں کر سکتا

فوٹو گرافر اور تخلیقی مصنف میں یہی فرق ہے کہ فوٹو گرافر چیزوں کو بعینہ پیش کر دیتا ہے جبکہ تخلیقی آرٹسٹ اس میں غیر شعوری طور پر تبدیلیاں پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ وہ تکنیک کو دیدہ و دانستہ استعمال کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اپنے تنقیدی شعور کو بھی کام میں لاتا ہے تاکہ یہ دیکھ سکے کہ اس نے تکنیک صحیح طور پر استعمال کی ہے یا نہیں۔ ہمارے ادیبوں کا مسئلہ کیا ہے؟ وہ جلدی جلدی پکی پکی روٹیاں کھا لیتے ہیں اور ہیضہ کر دیتے ہیں۔ وہ اپنے تجربے کو ہضم نہیں کرتے۔ تجربہ، زندگی اور فکر کا خون کا جزو بننے کے بعد ہی معروضی شکل اختیار کرتا ہے۔ مسئلہ کا حل یہ ہے کہ ادیب جب ناول یا افسانہ لکھ لیں تو اسے چھپوانے کی عجلت نہ کریں بلکہ اسے کم از کم چھ ماہ تک محفوظ کر لیں، اس کے بعد اسے پڑھیں تو آپ دیکھیں گے کہ انہیں خود اپنی تحریر پر شرم آئے گی۔

سوال آپ کے ناول "دلی کی شام" پر حسن عسکری صاحب نے اپنے مضمون میں لکھا ہے کہ یہ ناول اس وقت مکمل ہوگا جب اس کا دوسرا حصہ پاکستان کے بارے میں لکھا جائے گا۔ اس لئے کہ شام دلی ہی سے صبح پاکستان نے جنم لیا ہے۔ کیا کبھی آپ نے اس حوالے سے اپنے ناول کا دوسرا حصہ لکھنے کے بارے میں سوچا؟

احمد علی دلی نہ صرف میرا وطن تھا بلکہ میرے آباؤ اجداد کا وطن تھا۔ وہ برصغیر کے مسلمانوں کا دل تھا اور میرا دل ان مسلمانوں کے دلوں میں سے ایک چھوٹا سا دل تھا جو ان کے ساتھ منسلک تھا۔ میں وہیں پلا بڑھا۔ میں اسی تہذیب و تمدن کی پیداوار ہوں۔ مجھے اس سے لگاؤ

ہے اور یہ لگاؤ ہر ایک کو دل کے ساتھ نہیں ہو سکتا۔ پاکستان آنے کے بعد میں نے بارہا سوچا یہاں کے بارے میں ایک ناول لکھوں۔ میں نے اس کا نام بھی سوچ رکھا ہے "دی سندھ فلوز آ" دعا کیجیے حالات اجازت دیں تاکہ میں اسے لکھ بھی ڈالوں۔ آپ کے لئے اتنا جان لینا کافی ہو گا کہ تاریخی ناول اسی خطے کے بارے میں ہو گا۔

نیّر مسعود

طاؤس چمن کی مینا

(1)

روز کا معمول تھا۔ میں باہر سے آتا، دروازہ کھٹکھٹاتا۔ دوسری طرف سے جعفری کی امّاں کے کھانسنے کھنکھارنے کی آواز قریب آنے لگتی، لیکن اس سے پہلے ہی دوڑتے ہوئے چھوٹے چھوٹے قدموں کی آہٹ دروازے پر آکر رکتی۔ ادھر سے میں آواز لگاتا

"دروازہ کھولو۔ کالے کالے کالے خان آئے ہیں۔"

دروازے کے پیچھے سے کھلکھلانے کی دبی دبی آواز آتی اور قدموں کی آہٹ دور بھاگ جاتی کچھ دیر بعد جعفری کی اماں آ پہنچتیں، دروازہ کھلتا اور میں گھر میں ہر طرف کچھ ڈھونڈھتا ہوا سا داخل ہوتا۔ ایک ایک کونے کو دیکھتا اور آواز لگاتا

"ارے بھئی، کالے خاں کی گوری گوری بیٹی کہاں ہے؟"

کبھی پکارتا.

"یہاں کوئی فلک آرا شہزادی رہتی ہے؟"

اور کبھی کاسنی کی شاخوں کو ہلا کر کہتا

"ہماری پہاڑی مینا کسی نے دیکھی ہے؟"

ساتھ ساتھ کنکھیوں سے دیکھتا جاتا کہ ننھی فلک آرا ایک کونے سے بھاگ کر دوسرے کونے میں چھپ رہی ہے اور رہ رہ کر ہنس پڑتی ہے۔ لیکن میں اندھا بہرا بنا اسے وہاں ڈھونڈھتا جہاں وہ نہیں ہوتی تھی۔ آخر مجھے اپنے پیچھے اس کے کھلکھلا کر ہنسنے کی آواز سنائی دیتی۔ میں چیخ مار کر اچھل پڑتا، پھر گھوم کر اسے گود میں اٹھا لیتا اور وہ واقعی پہاڑی مینا کی طرح چہکنا شروع کر دیتی۔

روز کا یہی معمول تھا، اور یہ اس دن سے شروع ہوا تھا جب شاہی جانوروں کے داروغہ نبی بخش نے مجھ کو قیصر باغ کے طاؤس چمن میں ملازمت دلائی تھی۔ اس سے پہلے میں گومتی کے

سارے جانوروں کے رمنوں کے آس پاس آوارہ گردی کیا کرتا، اونچے اونچے کٹہروں کے پیچھے گھومتے ہوئے شیروں تیندووں کو دیکھتا اور تمنا کرتا کہ کسی رمنے کا شیر کٹہرا پھاند کر باہر آئے اور مجھے پھاڑ کھائے۔ اس وقت بھی میرا روز کا معمول تھا، اور یہ اس دن سے شروع ہوا تھا جب میری بیوی گیارہ مہینے کی فلک آرا کو چھوڑ کر مر گئی تھی۔ اس سے پہلے میں وقف حسین آباد مبارک میں نوکر تھا۔ امام باڑے کی روشنیوں کا انتظام میرے ذمے تھا۔ تنخواہ کم تھی لیکن گذر ہو جاتی تھی بیوی سگھڑ تھی۔ اسی تنخواہ میں گھر چلاتی اور پرندے پالنے کا شوق بھی پورا کرتی تھی۔ ہمارے یہاں کئی طوطے پلے ہوئے تھے جنھیں اس نے خوب پڑھایا تھا۔ دیسی مینائیں بھی تھیں، لیکن اسے پہاڑی مینا کا ارمان تھا کیونکہ اس نے سن رکھا تھا پہاڑی مینا بالکل آدمیوں کی طرح باتیں کرتی ہے۔ اسے خوش کرنے کے لیے میں نے وعدہ کر لیا تھا کہ اگلی تنخواہ پر اس کے لیے پہاڑی مینا لے آؤں گا

لیکن تنخواہ ملنے سے چار دن پہلے اس کے سینے میں درد اٹھا اور دوسرے ہی دن وہ چل بسی میرا ہر شے سے جی اچاٹ ہو گیا۔ نوکری پر جانا بھی چھوڑ دیا۔ اپنے آپ سے بیگانہ ہو گیا تھا پھر بھلا فلک آرا کی پرورش کیا کرتا۔ جمعراتی کی اماں نہ ہوتیں تو اس بچی کا جینا نہ ہوتا۔ وہ میرے ہی مکان کی باہری کوٹھری میں رہتی تھیں۔ چھ مہینے پہلے ان کا کماتا ہوا جمعراتی گومتی کے کسی کنڈ میں پھنس کر ڈوب گیا تھا اس کے بعد سے میری بیوی ان کی خبر رکھتی تھی۔ بیوی کے بعد فلک آرا کی نگہداشت انھوں نے اپنے ذمے لے لی تھی۔ جب تک میں گھر سے باہر رہتا وہ میرے گھر میں رہتیں، روٹی بھی پکا دیتی تھیں اور میں دو وقت کے کھانے کے علاوہ ڈلی تمباکو کے لیے کچھ پیسے اس کے ہاتھ پر رکھ دیتا تھا۔

نوکری ختم ہو گئی تھی۔ حسین آباد کے داروغہ احمد علی خان نے کئی بار آدمی بھی بھیجا لیکن میں نے پلٹ کر ادھر کا رخ نہیں کیا تو ان بے چارے نے بھی مجبور ہو کر تنخواہ موقوف کرا دی اور میں مہاجنوں سے سودی قرض لے لے کر کام چلانے لگا۔ گھر صرف رات کو جاتا تھا۔ اس وقت فلک آرا سو چکی ہوتی تھی۔ صبح صبح طوطے میری بیوی کے سکھائے ہوئے بول دہراتے تو مجھے گھر میں ٹھہرنا مشکل ہو جاتا۔ آخر ایک دن میں اٹھا اور سارے پرندوں کو چڑیا بازار میں بیچ آیا۔

اسی زمانے میں ایک دن داروغہ نبی بخش نے مجھے پاس بلایا۔ کئی دن سے وہ مجھ کو رمنوں کے پاس آوارہ گردی کرتے دیکھ رہے تھے۔ انھوں نے کچھ ایسی دل سوزی سے میرا حال دریافت کیا کہ میں نے سب کچھ بتا دیا۔ انھوں نے بڑی تسلی دی لیکن مہاجنوں سے قرض لینے کی بات پر بہت ناراض ہوئے۔ قرض ادا نہ کرنے کی صورت میں جو کچھ ہونا تھا اس کا ایسا نقشہ کھینچا کہ میں بدحواس ہو گیا اور خود کو کبھی زندان ... کبھی ... کبھی ... ننگے ... [illegible]

ے لکھنؤ کے گلی کوچوں میں بھیک مانگتے دیکھنے لگا۔

"دیکھو کالے خاں، ابھی سویرا ہے"، داروغہ نے کہا، "کہیں نوکری چاکری کرو اور
ں بھگتانے کی فکر شروع کردو، نہیں تو..."

"داروغہ صاحب، مگر نوکری کہاں کروں؟"

"کیوں؟" انھوں نے کہا، "ایک تو حسین آباد مبارک ہی کا دروازہ کھلا ہوا ہے۔"

"وہاں مل سکتی ہے۔ لیکن داروغہ احمد علی خاں صاحب سے کس طرح آنکھیں چار کروں
انھوں نے کتنی بار آدمی بلانے بھیجا، میں نے پلٹ کر نہیں دیکھا۔ اب کیا منھ لے کر ان سے
ی مانگوں۔"

"اچھا، باغوں میں کام کرلو گے؟"

"کرلوں گا،" میں نے کہا، "گھاس کھودنے کا کام ہوگا وہ بھی کرلوں گا۔"

"بس، تو چلو میرے ساتھ، ابھی،" انھوں نے کہا "ایک اسامی خالی ہے۔"

دراوغہ اسی وقت مجھے بادشاہ منزل کے دفتروں میں لے گئے۔ کئی جگہ پر میرا نام اور حلیہ وغیرہ درج کیا گیا۔ ضمانتی کی جگہ داروغہ نے اپنا نام لکھوایا۔ پھر ہم لکھی دروازے پر پہنچے۔ یہاں سرکاری عملے کے آدمیوں، سپاہیوں وغیرہ کا ہجوم تھا۔ داروغہ نے کئی لوگوں سے صاحب سلامت کی پھر مجھ سے کہا

"یہاں کھڑے رہے۔ ابھی نام پکارا جائے گا۔" اور دروازے پر جھولتا ہوا عنابی زربفت کا پردہ ذرا سا ہٹا کر اندر چلے گئے۔ میں لکھی دروازے کی صنعتوں کو دیکھتا اور حیران ہوتا رہا۔ آخر دفتروں سے میرے کاغذات بن کر آگئے اور میرا نام پکارا گیا ایک خواجہ سرا نے مجھ سے کئی سوال کیے، میرے جوابوں کو کاغذات سے ملایا، پھر عنابی پردے کی طرف اشارہ کیا اور کہا

"طاؤس چمن میں چلے جاؤ۔"

اب میں پردے کے دوسری طرف کھڑا تھا۔ اس وقت کی گھبراہٹ میں وہاں کی بہار کیا دیکھتا، کئی روشوں پر مور ناچتے گھومتے نظر آئے تو سمجھا یہی طاؤس چمن ہے۔ لیکن داروغہ بخش کہیں دکھائی نہیں دے رہے تھے۔ سمجھ میں نہ آتا تھا کدھر کا رخ کروں۔ ہر طرف سناٹا سناٹا سا تھا۔ درختوں پر اور بارہ دری کی شکل کے بڑے بڑے پنجروں میں پرندے البتہ بہت تھے۔ فاختہ اور شاما کی آوازیں رہ رہ کر آرہی تھیں۔ کبھی کبھی دور رمنوں کی طرف کوئی ہاتھی چنگھاڑ دیتا تھا، بس۔ میں پریشان کھڑا ادھر ادھر دیکھ رہا تھا کہ دور پر سبز رنگ کے بہت بڑے بڑے مور کھڑے نظر آئے۔ ذرا غور سے دیکھا تو پتا چلا درخت ہیں جنہیں موروں کی صورت میں چھانٹا گیا ہے

"طاؤس چمن،" میں نے دل میں کہا اور لپکتا ہوا وہاں پہنچ گیا۔ چمن کے پھاٹک پر بھی چاندی کے پتروں سے مور بنائے گئے تھے۔ اندر داروغہ جلے اوپر رکھی ہوئی سنگ مرمر کی سلوں کے پاس کھڑے تھے۔

"چلے آؤ میاں کالے خاں،" انھوں نے مجھے پھاٹک کے باہر رکا ہوا دیکھ کر آواز دی اور میں ان کے پاس چلا گیا۔ چمن کے بیچوں بیچ میں کئی مستری ایک نیچا سا چبوترہ بنا رہے تھے۔ داروغہ نے انھیں کچھ ہدایتیں دیں، پھر میرا ہاتھ پکڑ کر چمن کا ایک چکر لگایا۔ میں ان درختوں کی چھنٹائی دیکھ کر حیران تھا۔ موروں کی ایسی پکی شکلیں بنی تھیں کہ معلوم ہوتا تھا درختوں کو پگھلا کر کسی سانچے میں ڈھال دیا گیا ہے۔ کلغیاں اور نوک دار چونچیں تک صاف نظر آ رہی تھیں۔ سب سے کمال کا وہ مور بنایا تھا جو گردن پیچھے کی طرف موڑ کر اپنے پروں کو کرید رہا تھا۔ ہر مور پاس پاس لگے ہوئے پتلے تنوں والے دو درختوں کو ملا کر بنایا گیا تھا۔ یہی تنے موروں کے پیروں کا کام کرتے تھے، اور ان کی کچھ جڑیں اسی طرح زمین پر ابھری ہوئی چھوڑ دی گئی تھیں کہ بالکل مور کے پنجے بن گئے تھے داروغہ نے بتایا کہ روز اندھیرے منھ بہت سے مالی سیڑھیاں لگا کر اور پاڑ باندھ کر ایک ایک درخت کی چھنٹائی کرتے ہیں۔ میں نے تعریفوں پر تعریفیں شروع کیں تو داروغہ ہنسنے لگے۔

"تم ننگے پیڑوں ہی کو دیکھ کر عش عش کر رہے ہو،" انھوں نے "اسی مہینے تو ان کی بیلیں اتاری گئی ہیں۔ نئی بیلیں چڑھ کے پھولیں گی تو پروں کے رنگ دیکھنا۔"

اس کے بعد وہ مجھے قریب کے ایک اور چمن میں لے گئے جس کے سب درخت شیر کی شکل کے تھے۔

"یہ اسد چمن ہے،" انھوں نے بتایا" بادشاہ نے اس چمن کے درختوں کے نام بھی رکھے ہیں۔"

پھر وہ مجھے طاؤس چمن میں واپس لائے۔

"تمہارا کام طاؤس کو آئینے کی طرح رکھنا ہے" انھوں نے کہا اور ادھورے چبوترے کی طرف اشارہ کیا، "اس کی تیاری کے بعد کام کچھ بڑھے گا، بڑھ کر بھی آدھے دن سے زیادہ کا نہ ہو' تمہاری باری ایک ہفتے صبح سے دوپہر، ایک ہفتے دوپہر سے مغرب تک۔"

انھوں نے میرے کاموں کی کچھ تفصیل بتائی۔ آخر میں کہا:

"آج سے تم سلطان عالم کے ملازم ہوئے۔ اللہ مبارک کرے۔ بس اب گھر جاؤ۔ کل آنا شروع کر دو، اور یہ وہی تمہاری پھرنا چھوڑ دو۔"

میں ان کو دعائیں دینے لگا۔
"کیسی باتیں کرتے ہو۔" انھوں نے کہا اور مستریوں کو ہدایتیں دینے لگے۔

(۲)

بیوی کے مرنے کے بعد اس دن پہلی بار میں نے اپنی فلک آرا کو غور سے دیکھا۔ اس نے بالکل ماں کا رنگ روپ پایا تھا۔ یقین کرنا مشکل تھا کہ یہ چینی کی گڑیا ایسی ہی اسی کالے دیو کی بیٹی ہے جسے لوگ شیدیوں کے احاطے کا کوئی حبشی سمجھ لیتے ہیں۔ مجھے فلک آرا پر ترس آیا اور خود پر غصہ بھی کہ ماں سے بچھڑ کر یہ ننھی سی جان کتنے دن تک باپ کی محبت کو بھی ترستی رہی۔ مگر خیر، دو ہی تین دن میں وہ مجھ سے ایسا ہل گئی کہ اپنی ماں سے بھی نہ ہلی ہوگی، اور میں بھی بس کسی کسی دن بازاروں کی سیر کر لینے کے سوا کام پر سے سیدھا گھر آتا اور دروازہ کے پیچھے اس کے دوڑتے ہوئے چھوٹے چھوٹے قدموں کی آہٹ کا انتظار کرتا تھا۔

میں اس کے لیے بازار سے کچھ نہیں لاتا تھا۔ تنخواہ حالانکہ حسین آباد سے زیادہ ملتی تھی لیکن قرضوں کی واپسی میں اتنی کٹ جاتی تھی کہ بس دال روٹی بھر کا خرچ نکل پاتا تھا۔ خود اس نے ابھی فرمائش کرنا نہیں سیکھا تھا۔ لیکن ایک دن مجھ سے باتیں کرتے کرتے اچانک وہ بولی

"ابا، اللہ ہمیں پہاڑی مینا لا دو"۔

میں چپ رہ گیا۔ بیوی کے مرنے کے بعد میں نے قسم سی کھالی تھی۔ کہ اب گھر میں کوئی پرندہ نہیں پالوں گا، پھر بھی جب میں نے دیکھا کہ وہ امید بھری نظروں سے مجھے دیکھ رہی ہے تو میں نے کہا۔

"ہم اپنی پہاڑی مینا کو اس کی پہاڑی مینا لا کے بالکل دیں گے۔"

اس دن سے وہ روز اپنی مینا کا انتظار کرنے لگی۔ ایک دن میں نے چڑیا بازار کا ایک پھیرا بھی کیا۔ پہاڑی مینا کے دام دیسی مینا سے زیادہ تھے، اتنے زیادہ بھی نہیں کہ میں مول نہ لے سکتا، لیکن جتنی تنخواہ اس وقت ہاتھ آتی تھی اس میں نہیں لے سکتا تھا۔ میں چڑیوں سے ذرا ہٹ کر پنجرے والوں کے قریب چلا گیا۔ گاہکوں کی بھیڑ تھی اور اس بھیڑ میں اس دن پہلی بار میں نے حضور عالم کے لہادی قفس کا ذکر سنا لوگوں کی باتوں سے مجھے معلوم ہوا کہ وہ بادشاہ کو نذر کرنے کے لیے بہت دن سے ایک بڑا پنجرا بنوا رہے ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوا کہ لکھنؤ میں ہر طرف اس کا چرچا ہے۔ چڑیا بازار کے ان گاہکوں میں سے کئی نے اسے بنتے دیکھنے کا دعویٰ کیا اور یہ بھی کہا کہ ان کی سمجھ میں نہیں آتا اتنا بڑا پنجرہ قیصر باغ میں پہنچایا کس طرح جائے گا۔ اس پر ایک پرانے بڈھے نے کہا

"اے میاں یہ وزیروں کے معاملے ہیں۔ یہ چاہیں تو سلطنت کی سلطنت ادھر سے ادھر

پہنچادیں۔ آپ اتی سی پنجری کے لیے ہلکان ہو رہے ہیں۔"

سب لوگ ہنسنے لگے۔ پنجرا دیکھنے کا ایک دعوے دار بولا۔

"بڑے میاں، آپ بے دیکھے کی بات کر رہے ہیں۔ پنجری! اجی اگر آپ اس کی اونچائی ..."

"کتنی ہوگی؟ رومی دروازے سے زیادہ؟"

رومی دروازہ تو خیر، لیکن حسین آباد کے پھاٹکوں سے کم نہ ہوگی۔"

"بس؟" بڑے میاں بولے، "پھر اسے تو وہ بائیں ہاتھ کی چھنگلیا میں لٹکا کر رومی دروازے کے اوپر ..."

قہقہے لگنے لگے اور میں وہاں سے گھر چلا آیا۔

••••••

دوسرے ہی دن میں نے طاؤس چمن میں بھی حضورِ عالم کے لکھادی قفس کا ذکر سنا۔ چبوترہ تیار ہو گیا تھا۔ چمن کی ہریالی میں اس کی چمکیلی سنگین سفیدی آنکھوں کو بھلی بھی لگتی تھی اور چبھتی بھی تھی۔ داروغہ نبی بخش نے مجھے بتایا کہ قفس اسی چبوترے پر رکھا جائے گا۔

"مگر داروغہ صاحب،" میں نے پوچھا "اتنا بڑا قفس یہاں تک پہنچے گا کس طرح؟"

"ٹکڑوں ٹکڑوں میں آرہا ہے بھائی"۔ داروغہ نے بتایا "پھر یہیں جوڑا جائے گا۔ حضورِ عالم کے آدمی آتے ہوں گے۔ اب یہاں ان کا تصرف ہوگا۔ رات بھر کام کریں گے، کل قفس میں جانور چھوڑے جائیں گے ..."

"جانور چھوڑے جائیں گے یا بند کیے جائیں گے؟" میں نے ہنس کہا۔

ایک ہی بات ہے۔ اماں زبان کے کھیل چھوڑو اور مطلب کی سنو۔ حضورِ عالم تو خیر آ رہی رہے ہیں، عجب نہیں حضرت سلطانِ عالم بھی تشریف لائیں۔ کل سے تمہارا اصلی کام شروع ہوگا۔ تمہیں لکھادی قفس اور اس کے جانوروں کی نگاہ داری پر رکھا گیا ہے کیا سمجھے؟ اور کل آیئے گا ضرور کہیں چھٹی نہ لے بیٹھیے گا۔"

اسی وقت ایک چوبدار طاؤس چمن میں داخل ہوا اس نے داروغہ کے پاس جا کر چپکے چپکے کچھ باتیں کیں۔ داروغہ نے جواب میں کہا۔

"سر آنکھوں پر آئیں۔ ہمارا کام پورا ہو گیا۔" انھوں نے چبوترے کی طرف اشارہ کیا پھر مجھ سے کہا، "چلو بھائی۔ قفس کے لیے چمن چھوڑ دو"۔

••••••

دوسرے دن میں وقت سے بہت پہلے گھر سے نکل کھڑا ہوا۔ ننھی فلک آرا نے روز کی طرح چلتے چلتے یاد دلایا

ابا، ہماری پہاڑی مینا••••"

"ہاں بیٹی، بالکل لائیں گے۔"

"آپ روز بھول جاتے ہیں گے،" اس نے ٹھنک کر کہا اور میں دروازے سے باہر آگیا۔

کچھ دور جانے کے بعد میں نے مڑکر دیکھا۔ وہ دروازے کا ایک پٹ پکڑے مجھ کو دیکھ رہی تھی، بالکل اسی طرح جیسے اس کی ماں مجھے نوکری پر جاتے دیکھا کرتی تھی۔

رمنوں کے پاس سے ہوتا ہوا میں قیصر باغ کے شمالی پھاٹک میں، وہاں سے لکھی دروازے میں داخل ہوا اور سیدھا طاؤس چمن پہنچا۔ آج وہاں بڑی چہل پہل تھی۔ چمن کے باہر سپاہیوں کا پہرا تھا اور داروغہ نبی بخش ان سے باتیں کر رہے تھے۔ مجھے دیکھتے ہی بولے

"آؤ بھئی کالے خاں، دیکھا میں نے کیا کہا تھا؟ حضرت سلطان عالم تشریف لا رہے ہیں۔ تم نے اچھا کیا جو آج سویرے سے آگئے۔ میں آدمی دوڑایا ہی چاہتا تھا۔"

پھر وہ مجھے لے کر طاؤس چمن میں داخل ہوئے۔ سامنے ہی چبوترے پر حضور عالم کا ایجادی قفس نظر آ رہا تھا۔ میں سمجھتا تھا یہ قفس کوئی بڑا سا، خوب صورت پنجرا ہوگا، بس۔ مگر اسے دیکھ کر میری تو آنکھیں کھلی کی کھلی رہ گئیں۔ قفس کیا تھا ایک عمارت تھی۔ اس کا ڈھانچ کوئی چار چار انگل چوڑی پٹریوں سے تیار کیا گیا تھا۔ پٹریاں ایک رخ سے لال، دوسرے رخ سے سبز تھیں۔ معلوم نہیں لکڑی کی تھیں یا لوہے کی لیکن ان پر روغن ایسا کیا تھا کہ لعل اور زمرد کا دھوکا ہوتا تھا۔ جس دیوار کی پٹریاں باہر لال، اندر سبز تھیں اس کے مقابل والی دیوار کی پٹریاں باہر سبز اندر لال رکھی گئی تھیں۔ اس طرح ایک طرف سے دیکھنے پر پورا قفس لال نظر آتا تھا۔ دوسری طرف جاکر دیکھو تو سبز۔ پٹریوں کے بیچ کی جگہوں میں پھولوں اور پرندوں کی شکلیں بناتی ہوئی روپہلی تیلیاں اور تیلیوں کے بیچ کی جگہوں میں سنہرے تاروں کی نازک جالیاں تھیں ہر طرف چھوٹے دروازے اور کھڑکیاں بنائی گئی تھیں۔ اصل دروازہ قد آدم سے اونچا تھا اور اس کی پیشانی پر دو جل پریاں شاہی تاج کو تھامے ہوئے تھیں۔ چھت کے چاروں کونوں پر روپہلی برجیاں اور بیچ میں بڑا سا سنہرا گنبد تھا۔ گنبد کے کلس پر بہت بڑا چاند تھا۔ برجیوں کی کلیاں تلے اوپر بٹھائے ہوئے ستاروں سے بنائی گئی تھی۔

قفس کے بڑے دروازے سے کچھ ہٹ کر دس دس کی چار قطاروں میں چھوٹے چھوٹے گول پنجرے رکھے ہوئے تھے اور ہر پنجرے میں ایک پہاڑی مینا تھی۔ داروغہ نے کہا

"انہیں اچھی طرح دیکھ لو کالے خاں، اصیل پہاڑی مینائیں ہیں، مینائیں جنہیں سونے کی چڑیاں ہیں، بادشاہ نے اس قفس کے لیے مہیا کرائی ہیں۔ انہیں شہزادیاں سمجھو۔"

پنجروں کے سامنے صندل کی ایک اونچی نازک سی میز تھی جس پر ہاتھی دانت سے پھول پتیاں اور طرح طرح کی چڑیاں بنی ہوئی تھیں۔

"اچھا اب ادھر دیکھو" داروغہ نے میز کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا، "اس پر ایک ایک پنجرا رکھا جائے گا۔ حضرت ملاحظہ فرماتے جائیں گے۔ تم یہاں دروازے کے پاس کھڑے ہوگے۔ حضرت کے ملاحظے کے بعد ہر پنجرا ہاتھوں ہاتھ ہوتا ہوا تمہارے پاس آئے گا۔ تمہارا کام جانور کو پنجرے میں سے نکال کر قفس میں ڈالنا ہوگا۔ یہ بہت چوکسی کا کام ہے۔ ذرا ڈھیلے پڑے اور چڑیا پھرر ر ر...."

"فکر نہ کیجیے استاد" میں نے کہا "ہزار چڑیا اس پنجرے سے اس پنجرے میں کر دوں، مجال ہے جو ہاتھ بہک جائے۔"

"سچ کہتے ہو بھائی،" داروغہ بولے، "پھر بھی، حضرت کا سامنا ہوگا، ذرا اوسان ٹھکانے رکھنا۔"

اس کے بعد وہ باہر چلے گئے اور میں پھر قفس کو دیکھنے لگا۔ اندر سے وہ ایک چھوٹا سا قیمتی باغ ہو رہا تھا۔ فرش پر سنگ سرخ کی بجری بچھی ہوئی تھی۔ بیچ میں پانی سے بھرا ہوا حوض جس میں چھوٹی چھوٹی سنہری کشتیاں تیر رہی تھیں اور ان کشتیوں میں بھی تھوڑا تھوڑا پانی تھا۔ فرش پر لال سبز چینی کی بیچ بیچ نادوں میں پتلی لمبی شاخوں والے چھوٹے قد کے درخت تھے۔ دیواروں سے ملی ملی ہسنت مالتی، بشن کانتا، جوہی اور کچھ ولایتی پھولوں کی بیلیں تھیں۔ ان میں ٹہنیوں سے زیادہ پھول تھے اور انہیں اس طرح چھانٹا گیا تھا کہ قفس کی منقش تیلیاں ان میں چھپ جانے کے بجائے اور ابھر آئی تھیں۔ جگہ جگہ ستاروں کی وضع کے آئینے جڑے تھے جن کی وجہ سے قفس میں جدھر دیکھو پھول ہی پھول نظر آتے تھے۔ پانی کے کاسے، دانے کی کٹوریاں، بانڈیاں، چھوٹے چھوٹے جھولے، گھومنے والے اڈے، پتلے پتلے مچان اور آشیانے ہر طرف تھے اور انہیں سے معلوم ہوتا تھا کہ یہ جگہ پرندوں کے لیے ہے۔

ہوا چل رہی تھی اور پورا قفس بہت ہلکی آواز میں جھنجھنا رہا تھا۔ مجھے محسوس ہوا کہ طاؤس چمن میں اچانک خاموشی چھا گئی ہے اور میں چونک پڑا۔ میں نے دیکھا بادشاہ حضور عالم اور اپنے خاص خاص مصاحبوں کے ساتھ طاؤس چمن میں داخل ہو رہے ہیں۔ سب سے پیچھے داروغہ نبی بخش سینے پر ہاتھ باندھے، سر جھکائے چل رہے تھے۔ صندل کی میز کے پاس آکر بادشاہ رکے اور دیر

تک قفس کو دیکھتے رہے۔

"واہ!" انھوں نے کہا، پھر وزیر اعظم کو دیکھا، "حضور عالم! یہ ہمارے ہی یہاں کا کام ہے؟"

"جہاں پناہ،" حضور عالم سینے پر ایک ہاتھ رکھ کر جھکے اور بولے، "ایک ایک بار لکھنؤ کے کاریگروں کا موڑا ہوا ہے۔"

"تو انھیں کچھ اوپر سے بھی دیا؟"

"سلطان عالم کے تصدق میں ایک ایک کی سات پشتیں کھائیں گی۔"

"اچھا کیا،" بادشاہ بولے، "تو کچھ بڑھا کے ہم سے بھی دلوا دیجیے۔"

حضور عالم اور زیادہ جھک گئے۔ میں بادشاہ کے چہرے کی طرف نہیں دیکھ رہا تھا۔ کوئی بھی نہیں دیکھ رہا تھا۔ سب آنکھیں جھکائے، ہاتھ باندھے کھڑے تھے۔ کچھ دیر بعد مجھے بادشاہ کی آواز سنائی دی۔

"لاؤ بھئی نبی بخش۔"

میں نے داروغہ کی طرف دیکھا۔ انھوں نے سر اور ابروؤں کو بہت خفیف سی جنبش دے کر مجھے سنبھل جانے کا اشارہ کیا۔ ان کے پیچھے سے کسی ملازم نے پہلا پنجرا بڑھایا۔ داروغہ نے اسے دونوں ہاتھوں میں سنبھالا اور دو قدم آگے بڑھ کر شیشے کے کسی نازک برتن کی طرح بہت احتیاط سے میز پر رکھ دیا اور پیچھے ہٹ گئے۔ بادشاہ نے پنجرا ہاتھ میں اٹھا لیا۔ مینا پنجرے میں ادھر سے ادھر پھدک رہی تھی۔ بادشاہ نے ہنس کر کہا

"ذرا قرار تو لو، چلبلی بیگم!" اور پنجرا واپس میز پر رکھ دیا۔

ایک مصاحب نے پنجرا اٹھا کر دوسرے مصاحب کو دیا، دوسرے نے تیسرے کو، اور آخر میں پنجرا میرے پاس آگیا۔ میں نے اسے قفس کے دروازے کی کھڑکی کے قریب کیا اور بڑی پھرتی کے ساتھ چلبلی بیگم کو نکال کر قفس میں ڈال دیا۔ ایک اور ملازم نے خالی پنجرا میرے ہاتھ سے لے لیا۔ اتنی دیر میں میز پر دوسرا پنجرا آگیا تھا۔ بادشاہ نے اسے بھی ہاتھ میں اٹھایا۔ اس کی مینا اڈے پر سر جھکائے بیٹھی تھی۔ بادشاہ نے اسے ہلکی سی چمکاری دی تو اس نے اور زیادہ سر جھکا لیا۔ بادشاہ نے کہا

"اے بی، صورت تو دیکھنے دو،" پھر پنجرا میز پر رکھ کر بولے، "یہ حیادار دلھن ہیں۔"

پھر یہ پنجرا میرے پاس آیا اور میں نے حیادار دلھن کو بھی قفس میں پہنچا دیا۔ اسی طرح ایک کے بعد ایک مینا میں۔ بادشاہ کے پاس آتی رہیں اور وہ ان کے نام رکھتے رہے۔ کسی کا نام نازک قدم رکھا

کسی کا آہو چشم، کسی کا برو گن، ایک پنجرا جیسے ہی بادشاہ کے ہاتھ میں آیا اس کی مینا نے پر پھ
پھڑانا شروع کر دیا۔ بادشاہ نے اس کا نام زہرہ پری رکھا۔ مجھ کو سب مینائیں ایک س
ہو رہی تھیں، لیکن بادشاہ کو ہر ایک میں کوئی نہ کوئی بات سب سے الگ نظر آتی اور وہ
رعایت سے اس کا نام رکھتے تھے۔ دیر تک پنجرے میرے ہاتھ میں آتے اور میناؤں کے نام
کان میں پڑتے رہے۔ بادشاہ کی موجودگی سے شروع شروع میں مجھے جو گھبراہٹ ہو رہی
اب کچھ کم ہو گئی تھی اور میں ہر مینا کو قفس میں ڈالنے سے پہلے ایک نظر دیکھ بھی لیتا تھا۔ ا
تیئس پنجروں کے بعد اچانک میں نے بادشاہ کی آواز سنی

"فلک آرا۔"

اور ایک پنجرا میرے ہاتھ میں آ گیا۔ میں نے دل ہی دل میں دہرایا، "فلک آرا"، اور اس مینا کو
سے دیکھا۔ وہ بھی دوسری میناؤں کی طرح تھی، میری سمجھ میں نہیں آیا کہ بادشاہ نے اس کا
فلک آرا کیوں رکھا ہے۔ مینا کو دیکھ کر انھوں نے جو کچھ کہا ہو گا وہ میں سن نہیں پایا تھا۔ میں ۔
فلک آرا کو اور غور سے دیکھا۔ وہ گردن اٹھائے پنجرے میں بیٹھی تھی۔ اس نے بھی مجھ کو دیکھ
اور مجھے ایسا معلوم ہوا کہ میں اپنی ننھی فلک آرا کو دیکھ رہا ہوں۔ اس میں مجھے کچھ دیر لگ گئی او
ابھی پنجرا میرے ہاتھ میں اور چڑیا پنجرے ہی میں تھی کہ میں نے دیکھا اگلا پنجرا میری طرف آ رہا ہے
میں نے بوکھلا کر فلک آرا کو ایسے بے تکے پن سے قفس میں ڈالا کہ وہ میرے ہاتھ سے چھوٹتے
چھوٹتے بچی۔ خیریت گذری کہ کسی نے دیکھا نہیں اور فلک آرا قفس میں پہنچ کر ایک جھولے پر
بیٹھ گئی۔

اس کے بعد سولہ سترہ پنجرے اور آئے۔ ہر مینا کو قفس میں ڈالنے سے پہلے میں ایک نظر
فلک آرا پر ضرور ڈال لیتا تھا۔ وہ اسی طرح جھولے پر بیٹھی ہوئی تھی اور مجھے دیکھ رہی تھی۔ اس
وقت مجھے یہ محسوس کر کے تعجب ہوا کہ اگرچہ میں اس میں اور دوسری میناؤں میں کوئی فرق نہیں
بتا سکتا لیکن اسے سب میناؤں سے الگ پہچان سکتا ہوں۔

چالیسوں مینائیں قفس میں پہنچ چکی تھیں اور ادھر سے ادھر اڑتی پھر رہی تھیں۔ کچھ دیر بعد
فلک آرا نے بھی اپنے جھولے پر سے ہلکی سی اڑان بھری اور قفس کے پوربی حصے میں ایک ٹہنی پر
جا بیٹھی۔ بادشاہ دھیمی آواز میں داروغہ کو کچھ سمجھا رہے تھے کہ رمنوں کی طرف سے ایک شیر کی
دہاڑ سنائی دی۔ بادشاہ نے بولتے بولتے رک کر پوچھا:

"یہ موہنی کس پر بگڑ رہی ہیں، نبی بخش؟"

داروغہ چپکے سے مسکرائے اور سر زرا نیچے کر کے آنکھیں مٹکاتے ہوئے بولے

"غلام جان کی امان پاوے تو عرض کرے۔"

"بتاؤ بتاؤ۔"

"وہ سلطان عالم ہی پر بگڑ رہی ہیں۔"

"ارے ارے، ہم نے کیا کیا ہے بھئی؟" بادشاہ نے پوچھا، پھر ان کا چہرہ خوشی سے دمکنے لگا، "اچھا اچھا، ہم سمجھ گئے۔ آج ہم ان سے ملے بغیر سیدھے ادھر جو چلے آئے، یہی بات ہے نہ؟"

داروغہ سینے پر دونوں ہاتھ رکھ کر جھک گئے اور بولے

"سلطان عالم سے زیادہ ان کی ادائیں کون پہچانے گا۔ اسی پر ناز دکھاتی ہیں۔ پھر بیماری سے اٹھی ہیں، اس سے اور ٹھنکی ہو رہی ہیں۔ غلام کی تو بات ہی نہیں سنتیں۔"

"سچ کہتے ہو!" بادشاہ نے کہا، مصاحبوں کی طرف دیکھا، پھر حضور عالم کی طرف، پھر نبی بخش کی طرف، اور بولے، "تو چلو بھئی، ان کو منائیں۔"

سب لوگ اور ان کے پیچھے پیچھے داروغہ بھی چمن سے باہر نکل گئے۔ اتنی دیر میں ملازموں نے دانے کی تھیلیاں اور پانی کے بڑے بدھنے لاکر قفس کے دروازے کے پاس رکھ دیے تھے۔ میں نے دروازہ ذرا سا کھولا اور ترچھا ہو کر قفس میں داخل ہو گیا۔ ایک چھوٹے دروازے سے ہاتھ بڑھا بڑھا کر تھیلیاں اور بدھنے اٹھالیے اور سب برتنوں میں دانہ پانی بھر دیا۔ مینائیں اڑتی ہوئی ایک ٹہنی سے دوسری ٹہنی پر بیٹھ رہی تھیں۔ سب اسی طرح ایک سی نظر آرہی تھیں، لیکن فلک آرا کو میں نے پھر پہچان لیا اور اس کے پاس کھڑا کچھ دیر تک اسے چمکارتا رہا۔

"میں تمھیں فلک مینا کہوں گا،" میں نے اسے چپکے سے بتایا۔

قفس سے باہر نکل کر میں طاؤس چمن کی حد بندی کرنے والی بغیوں میں پہنچا جنھیں جالی سے گھیر کر اوپر جالی ہی کی چھتیں بنائی گئی تھیں۔ ان میں طرح طرح کی ہزاروں چڑیاں چہک رہی تھیں۔ یہاں بھی میں نے دانے پانی کے برتن بھرے، زمین کی صفائی کی، چھوٹی جھاڑیوں پر پانی کے چھینٹے دیے اور پھر طاؤس چمن میں چلا آیا۔

داروغہ رمنوں سے واپس آگئے تھے اور قفس کے پاس کھڑے شاید میرا ہی انتظار کر رہے تھے۔

"چلو بھائی، یہ مہم بھی سر ہوئی،" انھوں نے کہا اور قفس کو چاروں طرف سے گھوم پھر کر دیکھنے لگے۔

"ہمارے شہر میں بھی کیسا کیسا کاریگر پڑا ہے، داروغہ صاحب،" میں نے کہا۔

لیکن داروغہ قفس کی سیر دیکھنے میں محو تھے۔

"اتنا ہم کہیں گے،" آخر وہ بولے، "حضور عالم نے اسے دل لگا کر بنوایا ہے۔"

(۳)

طاؤس چمن میں میرا کام کچھ مشکل نہیں تھا۔ تھوڑے دنوں میں مجھ کو ہر بات کا ڈھب آ گیا
ں جلدی کام ختم کر لیتا اور جتنا وقت بچتا وہ قفس کی مزید صفائی ستھرائی میں لگا دیتا تھا۔ مینائیں
ب مجھ کو اچھی طرح پہچاننے لگی تھیں اور مجھے دیکھتے ہی دانے کے خالی برتنوں کے پاس منڈلانا
روع کر دیتی تھیں۔ فلک مینا کو شاید اندازہ ہو گیا تھا کہ اس پر میری خاص توجہ ہے۔ وہ مجھ سے
ت مل گئی تھی، مجھے قفس کے دروازے پر دیکھ کر قریب آتی اور سب میناؤں سے پہلے چہچہاتی تھی

ایک دن محلات میں معلوم نہیں کیا تھا کہ طاؤس چمن اور نہادی قفس کی سیر کو کوئی
ں آیا۔ میں نے اپنا سارا کام ختم کر لیا تھا اور اب قفس کو ذرا پیچھے ہٹ کر دیکھ رہا تھا۔ حوض
تیرتی ہوئی دو کشتیاں آپس میں مل گئی تھیں اور دیکھنے میں اچھی نہیں معلوم ہو رہی تھیں۔ میں
بار پھر قفس میں داخل ہوا اور کشتیوں کو الگ الگ کر کے وہیں کھڑا رہا۔
چہچہاتی ہوئی مینائیں قفس بھر میں اڑتی پھر رہی تھیں۔ سب کے پوٹے بھرے ہوئے تھے
لیے کسی کی توجہ میری طرف نہیں تھی۔ لیکن فلک مینا بار بار میرے قریب آتی، زور زور سے
پھر دور کسی اڈے یا جھولے پر بیٹھ جاتی، پھر وہاں سے اڑان بھر کر میری طرف آتی، بولتی
ر بھاگ جاتی۔ بالکل اسی طرح میری اپنی ننھی فلک آرا کسی کسی دن مجھ سے کھیل کرتی تھی
سوچ کر اس پر بڑا ترس آیا کہ روز جب میں واپس گھر پہنچتا ہوں تو وہ مجھ سے بھاگ کر چھپنے
نے دروازے ہی پر ملتی ہے اور پوچھتی ہے۔ "ابا ہماری مینا لائے؟" اور میرے خالی ہاتھ
اداس ہو جاتی ہے۔ اس کا اترا ہوا چہرہ میری نگاہوں کے سامنے گھومنے لگا۔ اچانک میرے
برائی آ گئی اور میں نے کچھ اور ہی سوچنا شروع کر دیا۔ قفس میں چالیس مینائیں اڑتی پھرتی
کی صحیح صحیح گنتی کرنا آسان نہیں۔ آسان کیا، ممکن ہی نہیں، ستاروں کی شکل والے آئینے
کو دس دس کر کے دکھاتے ہیں۔ یوں بھی چالیس اور انتالیس میں فرق ہی کون سا ہے؟
م ہو جائے تو کسی کو پتا بھی نہ چلے گا۔ اسی وقت فلک مینا میرے قریب آ کر بولی اور میں
ا کر اسے بہت آہستگی کے ساتھ پکڑ لیا۔ اس کے پروں کو سہلاتا ہوا میں قفس کے ایک
گیا اور اڑتی ہوئی میناؤں کو گننے لگا۔ بار بار گننے پر بھی پتا نہیں چل پایا کہ مینائیں چالیس
س۔ مجھے اطمینان ہو گیا۔ فلک مینا کو میں نے ایک جھولے پر بٹھا کر ہلکا سا پینگ دیا اور

قفس سے باہر نکل آیا۔

اس دن لکھی دروازے سے نکلتے نکلتے میں فلک مینا کو گھر لے آنے کا پکا فیصلہ کر چکا تھا اور اسے ایک معمولی سا کام سمجھ رہا تھا۔ جس میں مجھ کو شرم یا پشیمانی والی کوئی بات نظر نہیں آ رہی تھی۔ بلکہ شرمندگی تھی تو صرف اپنی فلک آرا سے کہ میں اتنے دن تک خواہ مخواہ اسے مینا کے لیے ترساتا رہا، اور پچھتاوا تھا تو بس اس کا کہ فلک مینا کو آج ہی قفس سے کیوں نہیں نکال لایا۔

چڑیا بازار میں رک کر میں نے تھوڑے مول تول کے بعد ایک سستا سا پنجرا خرید لیا۔ پنجرے والے نے پیسے گنتے گنتے پوچھا

"کون سا جنور ہے؟"

"پہاڑی مینا،" میں نے کہا اور میرا دل آہستہ سے دھڑکا۔

"پہاڑی مینا پالی ہے تو شیدی صاحب پنجرا بھی ویسا ہی۔ لگنا تھا،" اس نے کہا "خیر۔ آپ کی خوشی۔"

میں پنجرا لے کر آگے بڑھ گیا، لیکن چند ہی قدم چلا ہوں گا کہ ہاتھ پاؤں سنسنانے لگے اور گلا خشک ہو گیا۔ ایسا معلوم ہو رہا تھا جیسے کوئی میرے کان میں کہہ رہا ہوں "کانے حال ا مادتساہی پرندے کی چوری"۔ راستے بھر مجھ کو یہی آواز سنائی دیتی رہی۔ کئی بار ارادہ کیا پنجرا پھیر آؤں، پھر خیال آیا فلک آرا کو کسی طرح خالی پنجرے سے بہلا لوں گا۔ گھر پہنچتے پہنچتے مجھے خود پر حیرت ہونے لگی کہ میں نے ایسی خطرناک بات کا ارادہ کیا تھا۔ خوشی بھی بہت ہو رہی تھی کہ میں نے فلک مینا کو قفس سے نکال نہیں لیا۔

یقین مجھے اب بھی تھا کہ ایک مینا کی چوری پکڑی نہیں جا سکتی تھی پھر بھی معلوم ہو رہا تھا موت کے منہ سے نکل آیا ہوں۔

گھر پہنچا تو فلک آرا میرے ہاتھ میں پنجرا دیکھ کر خوشی سے چیخ پڑی

"ہماری مینا آ گئی!"

لیکن جب وہ دوڑتی ہوئی میرے قریب آئی تو پنجرا خالی دیکھ کر پھر اس کا چہرہ اتر گیا۔ اس نے میری طرف دیکھا اور روہانسی ہو گئی۔ میں نے اسے گود میں اٹھا لیا اور کہا

"بھئی آج پنجرا آیا ہے، کل مینا بھی آجائے گی۔"

"نہیں!" اس نے کہا، "آپ جھوٹ بہت بولتے ہیں گے۔"

"جھوٹ نہیں بیٹی، کل دیکھنا،" میں نے کہا، "تمہاری مینا ہم نے لے بھی لی ہے۔"

"سچ؟" وہ چہک کر بولی اور اس کا چہرہ خوشی سے چمکنے لگا، "تو وہ کہاں ہے؟"

"ایک بہت بڑے پنجرے میں ہے،" میں نے کہا، "وہ تو ضد کر رہی تھی کہ ہم آج ہی بس فلک آرا پاس جائیں گے۔ ہم نے کہا بھئی آج تو ہم تمہارے لیے پنجرا مول لیں گے۔ پھر فلک آرا پنجرے کو دھوئے گی۔ سجائے گی، اس میں تمہارے کھانے پینے کے برتن رکھے گی، تب تم کو لے چلیں گے۔"

فلک آرا کی خوشی دیکھنے والی تھی۔ فوراً میری گود سے اتر کر اس نے پنجرے کو سینے سے لگا کر چوما، اسی وقت اسے خوب اچھی طرح دھویا پونچھا، اس کے اندر کاسنی کی پتیوں کا فرش کیا۔ پھر مٹی کا آب خورہ اور دانے کے لیے سکوری رکھی۔ مجھ سے مینا کی ایک ایک بات پوچھتی رہی۔ اس کی چونچ کیسی ہے، پر کس رنگ کے ہیں، کیا کیا باتیں کرتی ہے۔ رات کو اسے ٹھیک سے نیند نہیں آئی۔ بار بار جاگ کر مینا کی باتیں کرنے لگی تھی۔

دوسرے دن گھر سے نکلا تو دور تک اس کی آواز سنائی دیتی رہی

"آج ہماری مینا آئے گی، آج ہماری مینا آئے گی۔"

راستے بھر میں یہی سوچتا رہا کہ آج جب خالی ہاتھ گھر لوٹوں گا تو فلک آرا سے کیا بہانہ کروں گا۔ چمن میں میناؤں کو دانہ پانی دیتے ہوئے بھی طرح طرح کے بہانے سوچتا رہا۔ اس دن کام میں میرا دل نہیں لگ رہا تھا پھر بھی مغرب تک میں نے سارے کام نپٹا دیے اور ایک بار پھر پلٹ کر قفس کے اندر گیا۔ مجھے خیال آیا کہ آج میں نے فلک مینا کی طرف دیکھا تک نہیں۔ اس وقت وہ قفس کی پچھلی جالی کے ایک کمان پر بیٹھی ہوئی تھی اور چپ چاپ میری طرف دیکھ رہی تھی۔ میں اس کے قریب گیا تو اس نے گردن گھمائی اور دوسری طرف دیکھنے لگی۔ میں نے اسے چمکارا۔ اس نے دھیرے سے پر پھڑپھڑائے اور پھر مجھے دیکھنے لگی میں نے قفس میں چاروں طرف نظریں دوڑائیں۔ سب مینائیں اپنی اپنی جگہ ساکت بیٹھی تھیں۔ پھر بھی ان کی گنتی آسان نہیں تھی اس لیے کہ ان میں سے آدھی کے قریب ٹہنیوں میں چھپی ہوئی تھیں۔ کل مجھے شاہی مینا کی چوری کے خیال سے جو ڈر لگا تھا وہ اچانک جاتا رہا۔ فلک آرا کو بہلانے کے لیے جو بہانے سوچے تھے وہ بھی دماغ سے نکل گئے اور مینا کی چوری پھر ایک معمولی بات معلوم ہونے لگی میں نے ادھر ادھر دیکھا۔ طاؤس چمن میں سناٹا تھا، مالی کام ختم کر کے جا چکے تھے۔ کوئی مجھے نہیں دیکھ رہا تھا۔ میں نے پھر

فلک مینا کو چمکارا۔ اس نے پھر دھیرے سے پر پھڑپھڑا کر میری طرف دیکھا اور میں نے ایک دم سے ہاتھ بڑھا کر اسے پکڑ لیا۔ اس نے خود کو چھڑانے کے لیے زور کیا لیکن جب میں چمکار چمکار کر اس کے پروں پر ہاتھ پھیرنے لگا تو آنکھیں موند لیں اور بدن ڈھیلا چھوڑ دیا۔ میں کچھ دیر دم سادھے کھڑا رہا، پھر اسے اپنے کرتے کی لمبی جیب میں ڈالا اور قفس سے باہر نکل آیا۔

کسی دروازے تک کئی جگہ پہرے کے سپاہی ملے لیکن انھیں معلوم تھا کہ میں طاؤس چمن میں شام تک کی باری کر رہا ہوں۔ کسی نے مجھ سے کچھ نہیں پوچھا اور میں جیب میں ہاتھ ڈالے ڈالے قیصر باغ سے نکل کر گھر کی طرف روانہ ہو گیا۔ جی تو چاہتا تھا پوری رفتار سے دوڑنے لگوں لیکن کسی طرح اپنے قدموں کو تھامے ہوئے چلتا رہا۔

گھر پہنچا۔ فلک آرا سو چکی تھی۔ جمعراتی کی اماں میرا راستہ دیکھ رہی تھیں۔ انھیں کھانا دے کر رخصت کیا۔ مکان کا دروازہ اندر سے بند کر کے مینا کو جیب سے نکالا اور پنجرے کے پاس لے گیا۔ آج فلک آرا نے پنجرے کو اور بھی سنوار رکھا تھا۔ تیلیوں کے بیچ بیچ میں چاندی کے پھول لگائے تھے، جھاڑو کے تنکے میں رنگین کپڑے کی کترن باندھ کر اپنے خیال میں جھنڈا سا بنایا تھا جو پنجرے کے سہارے میڑھا میڑھا کھڑا تھا پنجرے کے اندر آب خورے میں لبالب پانی بھرا ہوا تھا۔ سکوری میں روٹی کے ٹکڑے بھیگ رہے تھے اور پرالی روئی کی دو تین بتیاں سی بنا کر سپاہی مینا کے لیے گاؤ تکیے تیار کیے گئے تھے۔ میں نے مینا کو آہستہ سے پنجرے میں پہنچایا اور پنجرا الگنی میں لٹکا دیا۔ مینا کچھ دیر تک پنجرے میں ادھر سے ادھر چکر کاٹتی رہی، پھر آرام سے ایک جگہ ٹھہر گئی۔

صبح فلک آرا کے کھلکھلانے اور مینا کے چہچہانے کی آوازوں سے میری آنکھ کھلی۔ فلک آرا نے معلوم نہیں کس وقت الگنی کے نیچے مونڈھا رکھ کر پنجرا اتار لیا تھا اور اب اسی مونڈھے پر پنجرا رکھے، زمین پر گھٹنے ٹیکے بار بار پنجرے کو چومتی تھی اور مینا بار بار بول رہی تھی۔ مجھے دیکھتے ہی فلک آرا نے خبر سنائی

"ابا، ہماری مینا آ گئی۔"

دیر تک وہ مجھے بتاتی رہی کہ مینا کیا کہہ رہی ہے۔ میں بھی پنجرے کے پاس بیٹھ کر مینا سے دو تین باتیں کیں، لیکن اس نے اس طرح میری طرف دیکھا گویا مجھے پہچانتی ہی نہیں۔ اتنے میں فلک آرا نے پوچھا

ابا، اس کا نام کیا ہے؟"

"فلک آرا۔" میرے منھ سے نکلا، پھر میں رکا اور بولا "فلک آرا بیٹی، اس کا نام مینا ہے۔

"واہ، مینا تو یہ خود ہے۔"

"اسی لیے تو اس کا نام مینا ہے۔"
"تو مینا تو سب کا نام ہوتا ہے۔"
"اسی لیے اس کا بھی نام مینا ہے۔"

اس طرح میں اس کے چھوٹے سے د۔ غ کو الجھاتا رہا۔ اصل میں خود میرا دماغ الجھا ہوا تھا
کئی دن تک میں ڈرتا ہوا طاؤس چمن پہنچتا اور ڈرا ہوا وہاں سے واپس آتا۔ ہر وقت چونکا
رہتا۔ قیصر باغ میں کوئی مجھے ذرا غور سے دیکھتا تو جی چاہتا بھاگ کھڑا ہوں۔ گھر پر دیکھتا کہ فلک
آرا مینا کا پنجرا سامنے رکھے اس سے دنیا جہاں کی باتیں کر رہی ہے۔ مجھے دیکھتے ہی وہ بتانا شروع
کر دیتی کہ آج مینا نے اس سے کیا کیا باتیں کی ہیں۔ دھیرے دھیرے میری وحشت کم ہونے لگی
اور ایک دن جب فلک آرا مینا کی باتیں بتا رہی تھی، میں نے کہا

"مگر تمہاری مینا ہم سے تو بولتی نہیں۔"
"آپ بھی تو اس سے نہیں بولتے، وہ شکایت کر رہی تھی۔
"اچھا؟ کیا کہہ رہی تھی بھلا؟"
"کہہ رہی تھی تمہارے ابا تم کو چاہتے ہیں، ہم کو نہیں چاہتے۔"
"مگر اس کی بہن تو اسے بہت چاہتی ہے۔"
"کون بہن؟"
"فلک آرا شہزادی!"

اس پر وہ اس طرح ہنسی کہ میرا سارا ڈر ختم ہو گیا اور دوسرے دن میں بے دھڑک
طاؤس چمن میں داخل ہوا۔ شام کے وقت میں نے کئی مرتبہ میناؤں کو گنا مگر صحیح نہیں گن سکا
صفائی کے بہانے سے قفس کے سارے آئینوں کو اتار لیا، پھر گنا، پھر بھی گنتی غلط ہو گئی۔ اس کے
بعد میں روز کسی نہ کسی حیلے سے دو ایک مالیوں کو طاؤس چمن میں بلاتا اور ان سے میناؤں کی گنتی
کراتا۔ ان کی بتائی ہوئی تعدادیں ایسی ہوتیں کہ مجھے ہنسی آجاتی تھی۔

مالیوں سے میناؤں کو گنوانے میں مجھے اتنا ہی مزہ آنے لگا جتنا فلک آرا کو اپنی مینا سے باتیں
کرنے میں آتا ہو گا۔ اور یہ میرا روز کا معمول ہو چلا تھا کہ ایک دن بادشاہ پھر طاؤس چمن میں
تشریف لائے۔

شہزادی قفس کے پاس رک کر وہ درباریوں اور داروغہ نبی بخش سے باتیں کرنے لگے۔
ڈرنے کی کوئی وجہ نہیں تھی لیکن میرا دل دھڑ دھڑ کر رہا تھا۔ بادشاہ نبی بخش کو رمنے کے ہاتھیوں
کے بارے میں کچھ بتا رہے تھے۔ بیچ بیچ میں وہ ایک نظر قفس پر بھی ڈال لیتے اور اس کی میناؤں کو

ادھر سے ادھر اڑتے دیکھتے تھے۔ ایک بار انھوں نے زیادہ دیر تک مینائوں کو دیکھا. پھر نبی بخش سے پوچھا

"ان کو تعلیم شروع کرادی؟"

"عالم پناہ،" داروغہ ہاتھ جوڑ کر بولے، "میر داود روز فجر کے وقت آکر سکھاتے ہیں۔

اب بادشاہ نے اپنے مصاحبوں سے قفس کی باتیں شروع کر دیں۔ اس کے بنانے میں کاریگروں نے جو جو صنعتیں دکھائی تھیں ان کا ذکر ہوا۔ کچھ کاریگروں کے نام بھی لیے گئے جن میں بعض لکھنؤ کے مشہور سنار تھے۔ میری گھبراہٹ اب دور ہو چکی تھی میں سوچ رہا تھا کہ بادشاہ اپنے نوکروں سے بھی کیسے التفات کے ساتھ بات کرتے ہیں اور ان کی آواز کس قدر نرم ہے۔

اسی وقت مجھے بادشاہ کی نرم آواز سنائی دی

"بھئی نبی بخش، آج فلک آرا نہیں دکھائی دے رہی ہیں۔"

ایک دم سے جیسے کسی نے میرے بدن سے سارا خون کھینچ لیا۔ داروغہ نے کہا

"جہاں پناہ، کہیں ٹہنیوں میں چھپ گئی ہیں۔ ابھی تو سارے میں اڑتی پھر رہی تھیں۔"

بادشاہ دھیرے سے ہنسے اور بولے

"ہم سے شرماتو نہیں رہی ہیں؟ اور انھیں دیکھو، حیادار دلھن کو. کیسی چہلیں کر رہی ہیں حیادار دلھن، یہی تمہارے لچھن رہے تو ہم تمہارا نام بدل کر، شوخ ادا، رکھ دیں گے۔

سب لوگوں نے سر جھکا کر منھ پر رومال رکھ لیے اور بے آواز ہنسنے لگے۔ کوئی اور وقت ہوتا تو میں بھی بادشاہ کو اس طرح مزے مزے کی باتیں کرتے دیکھ کر نہال ہو جاتا اور اپنے تمام جاننے والوں کے سامنے ان کا ایک ایک لفظ دہراتا، لیکن اس وقت تو میرے کانوں میں ایک ہی آواز گونج رہی تھی، "بھئی نبی بخش، آج فلک آرا نہیں دکھائی دے رہی ہیں۔

بادشاہ اب پھر ہاتھیوں کی باتیں کر رہے تھے اور میں قفس سے کچھ ہٹ کر کھڑا ہوا تھا۔ بادشاہ کی بات سن کر پہلے تو مجھے ایسا محسوس ہوا تھا کہ میں اچانک سکڑ کر بالشت بھر کا رہ گیا ہوں، لیکن اب یہ معلوم ہو رہا تھا کہ میرا بدن پھیل کر اتنا بڑا ہوا جا رہا ہے کہ میں کسی کی بھی نظروں سے خود کو چھپا نہیں پاؤں گا۔ میں مٹھیاں بھینچ بھینچ کر سکڑنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اس کش مکش میں مجھے پتا بھی نہیں چلا کہ بادشاہ کب واپس گئے۔ جب میں چونکا تو طاؤس چمن میں سناٹا تھا، صرف قفس کے اندر اڑتی ہوئی میناؤں کے پروں کی آواز آ رہی تھی۔

میرا بس نہیں تھا کہ ابھی اڑ کر گھر پہنچ جاؤں اور شاہی مینا کو لا کر قفس میں ڈال دوں۔

مغرب کے وقت تک کسی طرح کام ختم کرکے گھر واپس ہوا۔ راستے بھر تو اسی فکر میں رہا کہ مینا کو کس طرح چپکے سے قفس میں پہنچادوں۔ لیکن جب گھر پہنچا اور فلک آرا نے روز کی طرح چہک چہک کر مینا کا دن بھر کا حال سنانا شروع کیا تو مجھے یہ فکر بھی لگ گئی کہ مینا کو تو لے جاؤں مگر فلک آرا سے کیا کہوں گا۔ اس رات بہت دیر تک جاگتا اور کروٹیں بدلتا رہا۔

دن چڑھے سو کر اٹھا تو خیال آیا کہ کل سے طاؤس چمن میں میری باری صبح کی ہو جائے گی پھر ایک ہفتے تک مینا کو قفس میں پہنچانا آسان نہ ہوگا۔ جو کچھ کرنا ہے آج ہی کرنا ہے۔ فلک آرا اس وقت بھی مینا سے کھیل رہی تھی۔ دونوں میں جدائی ڈال دینے کا خیال مجھے تکلیف دے رہا تھا لیکن اسی وقت ایک تدبیر میرے دماغ میں آگئی۔ میں نے پنجرے کے پاس بیٹھ کر مینا کو غور سے دیکھا، اور فلک آرا سے کہا

"بیٹی، یہ تمہاری مینا کی آنکھیں کیسی ہو رہی ہیں؟"

"ٹھیک تو ہیں،" فلک آرا نے مینا کی آنکھیں دیکھتے ہوئے کہا۔

"کہیں بھی نہیں ٹھیک ہیں۔ میلی میلی تو ہو رہی ہیں، اور دیکھو کنارے کنارے زردی بھی ہے اوہ اسے بھی یرقان ہو گیا ہے۔"

"یرقان کیا؟" فلک آرا نے گھبرا کر پوچھا۔

"بہت بری بیماری ہوتی ہے۔ بادشاہ کے باغ کی کتنی مینائیں اس میں مر چکی ہیں۔"

فلک آرا اور بھی گھبرا گئی، بولی

"تو حکیم صاحب سے دوا لے آؤ۔"

"حکیم صاحب چڑیوں کی دوائیں تھوڑی دیتے ہیں،" میں نے کہا، "اسے تو نصیر الدین حیدر بادشاہ کے انگریزی اسپتال میں بھرتی کرانا ہوگا۔ شاید بچ ہی جائے۔ اس کی حالت تو بہت خراب ہے، پھر بھی شاید ... دیکھو کہیں راستے ہی میں نہ مر جائے۔"

غرض میں نے بھولی بھالی بچی کو اتنا ڈرایا کہ وہ رو کر کہنے لگی

"اللہ ابا اسے جلدی لے کر جاؤ۔"

"ابھی تو اسپتال بند ہوگا،" میں نے اسے بتایا "جب کام پر جائیں گے تو اسے لیتے جائیں گے۔"

جانے کا وقت آیا تو میں نے مینا کو پنجرے سے نکالا۔ فلک آرا بولی

"ابا، پنجرے ہی میں لے جاؤ۔"

"وہاں چڑیاں پنجروں میں نہیں رکھی جاتیں۔ ان کے لیے پورا مکان بنا ہوا ہے۔ تم پنجرا

صاف کر کے رکھو۔ جب یہ اسپتال سے اچھی ہو کر آئے گی تو مزے سے اپنے پنجرے میں رہے گی۔"
فلک آرا نے مینا کو میرے ہاتھ سے لے لیا۔ دیر تک اسے پیار کرتی رہی، پھر بولی
"ابا، اس پر کوئی دعا پھونک دو۔"
"راستے میں پھونک دیں گے،" میں نے کہا "لاؤ دیر ہو رہی ہے۔ اسپتال بند ہو جائے گا

مینا کو اس کے ہاتھ سے لے کر میں نے کرتے کی جیب میں ڈال لیا اور جلدی سے دروازے کے باہر نکل آیا۔ جانتا تھا کہ فلک آرا ہر روز کی طرح دروازے کا ایک پٹ پکڑے کھڑی ہوئی مجھے جاتے دیکھ رہی ہے۔ لیکن میں نے پیچھے مڑ کر نہیں دیکھا۔

•••••••

قسمت نے ساتھ دیا اور طاؤس چمن میں داخل ہوتے ہی موقع مل گیا۔ مالیوں میں سے کوئی میری طرف متوجہ نہیں تھا۔ میں قفس کے اندر آ گیا مالی اپنے اپنے کام میں لگے ہوئے تھے۔ میں نے ایک بار زور سے کھانس کر گلا صاف کیا پھر بھی کسی نے میری طرف نہیں دیکھا۔ اب قفس کے ایک کنارے پر جا کر میں نے فلک مینا کو جیب سے نکالا اور ہلکے سے اچھال دیا۔ اس نے پر پھٹ پھٹا کر خود کو ہوا میں تھایا، پھر ایک جھولے پر بیٹھ گئی، وہاں سے اڑی ایک مچان پر پہنچی، مچان سے نیچے غوطہ مارا اور حوض کے کنارے آ بیٹھی جہاں بھی وہ بیٹھتی دوسری کئی مینائیں اس کے پاس آ بیٹھتیں اور اس طرح چہچہاتیں جیسے پوچھ رہی ہوں، بہن اتنے دن، کہاں رہیں؟
جس دن طاؤس چمن میں مینائیں آئی ہیں اس کے بعد سے آج پہلا دن تھا کہ میرے دل پر کوئی بوجھ نہیں تھا۔ ننھی فلک آرا کو بہلانے کے لیے بہت سی باتیں میں نے راستے ہی میں سوچ لی تھیں اور مجھے یقین تھا کہ کئی دن وہ اسی میں خوش رہے گی کہ اس کی مینا اسپتال میں اچھی ہو رہی ہے پھر اسے بھول بھال جائے گی۔ آج میں نے قفس کی ساری میناؤں کو غور سے دیکھا اور مجھے بھی ان میں کچھ کچھ فرق نظر آیا، اور فلک مینا کو تو میں ہزاروں میناؤں میں پہچان سکتا تھا۔ اس وقت وہ سب سے الگ تھلگ ایک ٹہنی پر بیٹھی تھی اور ٹہنی دھیرے دھیرے نیچے اوپر ہو رہی تھی۔ میں نے قریب جا کر اس کو چمکارا۔ چپ چاپ میری طرف دیکھنے لگی۔
"فلک آرا یاد آ رہی ہے؟" میں نے اس سے پوچھا۔
وہ اسی طرح میری طرف دیکھتی رہی۔ میں نے کہا
"ہم سے ناراض تو نہیں ہو؟"
اچانک مجھے خیال آیا کہ میں بالکل بادشاہ کی طرح بول رہا ہوں۔ میں آپ ہی آپ ڈر گیا اور

جلدی جلدی قفس کا کام ختم کر کے باہر نکل آیا۔

(۴)

گھر آکر، جیسا میرا خیال تھا، مجھے فلک آرا کو بہلانے میں کوئی مشکل نہیں ہوئی۔ خوب مزے لے لے کر اسے بتایا کہ کس طرح اس کی مینا نے کڑوی دوا پینے سے انکار کر دیا کے لیے میٹھی دوا بنوائی گئی۔

"اور بھیا جب اسے مونگ کی کھچڑی کھانے کو دی گئی، "میں نے بتایا" تو اس نے مونگ کی کھچڑی نہیں کھاتے، تو ڈاکٹر نے پوچھا پھر کیا کھاتی ہو"

اس نے کہا ہو گا ہم تو دودھ جلیبی کھاتے ہیں، "فلک آرا بیچ میں بول پڑی۔

"ہاں" - میں نے کہا، ڈاکٹر کی سمجھ میں نہیں آیا۔ بچارا انگریز تھا نا، ہم سے پوچھنے لگا مسٹر کالے خاں، یہ جلیبی کیا ہوتا ہے۔"

فلک آرا ہنسی سے لوٹ گئی۔ اس نے خالی پنجرے کو اٹھا کر سینے سے لگالیا اور جلیبی ہوتا ہے، کہہ کہہ کر دیر تک ہنستی رہی۔ رات گئے تک میں نے اسے اسپتال اور اس کی مینا کے قصے سنائے۔

جب وہ سو گئی تو میں نے اٹھ کر پنجرے کو اس کی سجاوٹوں سمیت کوٹھری کے کباڑ میں چھپادیا۔ میں چاہتا تھا فلک آرا اپنی مینا کو بالکل بھول جائے۔

صبح وہ سو کر اٹھی چپ چپ تھی۔ دیر کے بعد اس نے مجھ سے صرف اتنا پوچھا
ابا، ہماری مینا اچھی ہو جائے گی؟"

"ہاں، اچھی ہو جائے گی، "میں نے جواب دیا،" لیکن بیٹی، بیمار کی زیادہ باتیں نہیں کرتے ہیں، اس سے بیماری بڑھ جاتی ہے۔"

اس کے بعد اس نے مجھ سے یہ بھی نہیں پوچھا کہ اس کی مینا کا پنجرا کیا ہوا
میں اسے بہلانے کی ترکیبیں سوچ رہا تھا کہ کسی نے دروازہ کھٹکھٹایا۔ میں باہر نکلا۔ داروغہ نبی بخش کا آدمی کھڑا تھا۔

"خیریت تو ہے، محرم علی؟ میں نے پوچھا۔

داروغہ صاحب نے آج سویرے سے بلایا ہے" اس نے کہا، "حضرت سلطان عالم طاؤس چمن میں تشریف لا رہے ہیں۔"

"آج؟" میں نے حیران ہو کر پوچھا، "ابھی پرسوں ہی تو ..."

"چڑیاں پڑھ گئی ہیں نا؟" محرم علی بولا، "وہی سننے ..."

"اچھا تم چلو۔"

میں نے جلدی کپڑے بدلے۔ باہر نکل کر جمعراتی کی ماں سے فلک آرا کے پاس جانے کو کہا اور لپکتا ہوا طاؤس چمن پہنچ گیا۔ راستے میں کئی بار میں نے فلک مینا کو قفس میں چہچہاتے ہوئے خود کو شاباش بھی دی۔

آج لمبادی قفس کے سامنے چاندی کی منقش چوبوں پر سبز اطلس کا مقیشی جھالروں والا چھوٹا شامیانہ تنا ہوا تھا۔ داروغہ اور بہت سے ملازم قفس کے پاس جمع تھے۔ ان کے بیچ میں بوڑھے میر داؤد اسطرح اینٹھے ہوئے کھڑے تھے جیسے وہ بادشاہ ہوں اور ہم سب ان کے غلام۔ میر داؤد کی نازک مزاجیوں اور اکڑ کے قصے طرح طرح کی رنگ آمیزیوں اور مبالغوں کے ساتھ لکھنو بھر میں مشہور تھے لیکن سب جانتے تھے کہ پرندوں کو پڑھانے میں ان کا جواب نہیں ہے۔

"ہاں میاں کالے خاں،" داروغہ نے مجھے دیکھتے ہی کہا۔ "قفس کو دیکھ بھال لو، ذرا جلدی ..."

میں نے بڑی پھرتی کے ساتھ قفس کا فرش صاف کیا، پودوں پر پانی چھڑکا، گرے پڑے پھول پتے سمیٹے اور باہر نکلا ہی تھا کہ جلو خانے کی طرف شہنائیاں اور نقارے بجنے لگے۔ ہم سب ہوشیار ہو کر کھڑے ہو گئے۔ مجھے میر داؤد کی آواز سنائی دی

پھر کہتا ہوں، سبق کے بیچ میں کوئی نہ بولے، نہیں جانور بھٹک جائیں گے۔"

داروغہ کو کچھ غصہ آگیا۔ بولے

"میر صاحب، ایک بار کہہ دیا، حضرت کے سامنے کس کی مجال ہے جو چوں بھی کر جائے۔ مگر آپ ہیں کہ جب سے یہی رٹ لگائے ہیں۔"

جواب میں میر صاحب نے بڑے اطمینان کے ساتھ داروغہ کے سینے پر انگلی رکھ کر پھر وہی کہا

"سبق کے بیچ میں کوئی نہ بولے، نہیں جانور بھٹک جائیں گے۔"

"اماں جاؤ میر صاحب،" داروغہ منھ بنا کر بولے، کیا منحوسوں کی سی باتیں کر رہے ہو۔

میر صاحب تلملا کر کچھ کہنے چلے تھے کہ شاہی جلوس دور پر نظر آنے لگا۔ ہم سب طاؤس چمن کی پھاٹک پر دو قطاریں بنا کر کھڑے ہو گئے کچھ دیر میں جلوس پھاٹک پر آپہنچا۔ آج بادشاہ کے ساتھ حضور عالم اور مصاحبوں کے علاوہ بیلی گارد کے کئی انگریز افسر بھی تھے۔ حضور عالم انھیں قفس کی ایک ایک چیز دکھانے لگے۔ پھر بادشاہ نے ان سے دھیرے دھیرے کچھ کہا اور میر داؤد کو آنکھ سے

اشارہ کیا۔ میر صاحب تسلیم بجالائے اور بڑھ کر قفس کے قریب آگئے۔ انھوں نے منھ سے کچھ
سیٹی سی بجائی۔ قفس میں اڑتی ہوئی مینائیں ان کی طرف آکر جھولوں اور اڑوں پر بیٹھ گئیں اور
زور زور سے چہچہانے لگیں۔ میر صاحب نے گلے پھلائے پچکائے۔ اور ایک عجیب سی آواز منھ سے
نکالی۔ مینائیں ذرا دیر کو چپ ہوئیں، پھر سب کے گلے پھول گئے اور ان کی آوازیں ایک آواز ہو کر
سنائی دیں

"سلامت، شاہ اختر، جان عالم، سلیمان زماں، سلطان عالم
ایک ایک لفظ اتنا صاف نکل رہا تھا کہ مجھ کو حیرت ہو گئی۔ بالکل ایسا معلوم ہو رہا تھا کہ
بہت سی گانے والیاں ایک ساتھ مل کر مبارکباد گا رہی ہیں۔ میناؤں نے دوبارہ یہی شعر پڑھا۔ دم
بھر کر رکیں، پھر بھاری آواز اور مردانے لہجے میں بولیں
"دل کم نو طاؤس چمن!"
اس پر انگریز افسروں کو اتنا مزہ آیا کہ وہ بار بار مٹھیاں باندھ کر ہاتھ اوپر اچھالنے لگے۔
میناؤں نے پھر شعر پڑھا، پھر ایک اور شعر، پھر ایک اور۔ بادشاہ کچھ کچھ دیر بعد مسکرا کر میر داؤ
کی طرف دیکھتے، اور میر صاحب عجیب تماشا ساد کھا رہے تھے۔ سینہ پھلا کر تن جاتے اور فوراً ہی
اس قدر جھک کر تسلیم کرتے کہ معلوم ہوتا تھا قلابازی کھا جائیں گے۔
میناؤں نے ایک نیا شعر پڑھا اور پھر پہلا شعر پڑھنا شروع کیا
"سلامت، شاہ اختر، جان عالم ..."
لیکن ابھی شعر پورا نہیں ہوا تھا کہ قفس کے پوربی حصے سے ایک تیز چہکتی آواز آئی"۔
"فلک آرا شہزادی ہے!"
سب مینائیں ایک دم سے چپ ہو گئیں اور میر داؤد کا منھ کھلا کا کھلا رہ گیا۔ فلک مینا
ایک ٹہنی پر اکیلی بیٹھی تھی اور اس کا گلا پھولا ہوا تھا۔ اس نے پھر کہا
"فلک آرا شہزادی ہے۔ دودھ جلیبی کھاتی ہے۔"
بالکل میری ننھی فلک آرا کی آواز تھی۔ میری آنکھوں کے آگے اندھیرا سا چھانے لگا۔ مجھ
ؠخبر نہیں تھی کہ دوسروں پر ان بولوں کا کیا اثر ہوا لیکن یہی یہ سوچ کر تھرا گیا کہ محل کی گھوڑیاں
ی دودھ جلیبی کو زیادہ منہ نہیں لگاتیں اور یہ ظالم مینا شہزادی کو دودھ جلیبی کھلائے دے رہی
ہے، وہ بھی بادشاہ کے سامنے مجھے کچھ لوگوں کے دھیرے دھیرے بولنے کی آوازیں سنائی دیں لیکن
ۂ میں نہیں آیا کہ کون کیا کہہ رہا ہے اس لیے کہ میرے کانوں میں سیٹیاں بج رہی تھیں۔ اور اب
، ان سیٹیوں سے بھی زیادہ تیز سیٹی کی سی آواز سنائی دی۔

"فلک آرا شہزادی ہے ۔ دودھ جلیبی کھاتی ہے ۔ کالے خاں کی گوری گوری بیٹی ہے ۔"
پھر فلک آرا کے کھلکھلا کر ہنسنے اور تالیاں بجانے کی آواز، اور پھر وہی
"کالے خاں کی گوری گوری بیٹی ہے ۔ کالے خاں کی گوری گوری بیٹی ہے ۔"

اپنی آنکھوں کے آگے چھائے ہوئے اندھیرے میں بھی میں نے دیکھا کہ داروغہ کی مشتی آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر میری طرف دیکھ رہی ہیں ۔ پھر میں نے دیکھا کہ بادشاہ نے داروغہ کو دیکھ پھر آہستہ آہستہ گردن گھمائی اور ان کی نظریں مجھ پر جم گئیں ۔ میرا بدن زور سے تھرتھرایا اور دانت بیٹھ گئے ۔ مجھے ایسا معلوم ہوا کہ قفس کا سفید پتھریلا چبوترا اوپر اچھلا اور میرے سر سے ٹکرا گیا ۔

دوسرے دن ہوش آیا تو میں نصیر الدین حیدر کے انگریزی اسپتال میں لیٹا ہوا تھا اور داروغہ نبی بخش جھک کر مجھے دیکھ رہے تھے داروغہ پر نظر پڑتے ہی مجھ کو سب کچھ یاد آگیا اور میں اٹھ کر بیٹھنے لگا لیکن داروغہ نے میرے سینے پر ہاتھ رکھ دیا ۔

"لیٹے رہو لیٹے رہو،" انھوں نے کہا، "اب سر کی چوٹ کیسی ہے؟"

"چوٹ؟" میں نے پوچھا اور سر پر ہاتھ پھیرا تو معلوم ہوا کہ پٹیاں بندھی ہوئی ہیں ۔ کچھ تکلیف بھی ہو رہی تھی ۔ لیکن اس وقت مجھے تکلیف کی پروا نہیں تھی ۔ میں نے داروغہ کا ہاتھ پکڑ لیا اور کہا

"داروغہ صاحب، آپ کو قسم ہے، سچ سچ بتلیئے، وہاں کیا ہوا تھا؟"

"سب معلوم ہو جائے گا بھائی، سب معلوم ہو جائے گا ۔ پہلے اچھے تو ہو جاؤ ۔"

"میں بالکل اچھا ہوں، داروغہ صاحب"، میں نے کہا، "آپ کو قسم ہے ۔"

داروغہ کچھ دیر ٹالتے رہے، آخر مجبور ہو گئے ۔

"کیا پوچھتے ہو میاں کالے خاں" انھوں نے کہنا شروع کیا، "تم تو غش کھا کے آرام پا گئے ۔ وہاں ہم لوگوں پر جو گذر گئی ... مگر پہلے یہ بتاؤ، تم اس کو کس وقت پڑھا دیتے تھے"

"کس کو؟"

"فلک آرا بیٹا کو، اور کس کو ۔"

میں نے اسے کچھ نہیں پڑھایا، داروغہ صاحب، قسم سے ۔"

"پھر؟" انھوں پوچھا، "پھر یہ بیہودہ کلام اس نے کہاں سن لیے"

میں کچھ دیر ہچکچاتا رہا، آخر بولا

"میرے گھر پر ۔"

داروغہ ہکابکا رہ گئے۔

"کیا کہہ رہے ہو!"

"تب میں نے انھیں اول سے آخر تک پورا قصّہ سنا دیا۔ داروغہ سنانے میں اگے ... تک منھ سے آواز نہیں نکل سکی۔ آخر بولے۔

"غضب کر دیا تم نے کالے خاں۔ بادشاہی پرندے کی چوری! اچھا اس دن جو حضرت نے فرمایا تھا کہ فلک آرا انہیں دکھائی دے رہی ہیں، تو کیا اس دن بھی وہ تمہارے گھر تھی؟"

میں نے سر جھکا لیا۔

"تم نے مجھے مار ڈالا" داروغہ نے کہا، "مجھے کچھ پتا نہیں، میں نے کہہ دیا ابھی تو یہیں اڑتی پھر رہی تھی۔ واہ بھائی، تم تو ہماری بھی نوکری لے گئے تھے۔ اب کل جو اس نے صاحبوں کے سامنے آؤ جاؤ بکنا شروع کیا تو حضرت پر سب کچھ روشن ہو گیا۔ اف اف، اس کی کل کی لن ترانیاں سن کر حضرت نے جو بات کہی ... وہی میں کہوں کہ یہ کیا زبان مبارک سے ارشاد ہو رہا ہے۔

"کیا؟" میں اٹھ کر بیٹھ گیا، "حضرت نے کیا فرمایا؟"

"فرمایا تو بس اتنا کہ، داروغہ صاحب، ہمارے جانوروں کو باہر نہ بھیجا کیجیے۔" داروغہ نے بتایا اور ٹھنڈی سانس بھری، "داروغہ صاحب، آج تک حضرت نے، نبی بخش، کے سوا، داروغہ، نہیں کہا تھا، نہ کہ، داروغہ صاحب،۔ اتنے دن کی نمک خواری کے بعد تمہارے سبب یہ بھی سننا پڑا۔ ابھی تک کان کڑوے ہو رہے ہیں۔"

"داروغہ صاحب،" میں نے لجاجت کے ساتھ کہا، "اب تو قصور ہوا، جو سزا چاہیے ...

"اچھا خیر،" انھوں نے ہاتھ اٹھا کر مجھے چپ کرا دیا" تو حضرت تو رزیڈنسی کے صاحبوں کو لیے ہوئے سدھار گئے، یہاں طاؤس چمن میں غدر رچ گیا۔ حضور عالم ایک ایک کو پھاڑ کھاتے ہیں ادھر میر داود صاحب گردن اچھل رہے ہیں کہ دشمنوں نے ان کی مینائوں کو ہٹکانے کے لیے باہر کا جانور لا کے قفس میں چھوڑ دیا۔ میں کہہ رہا ہوں یہ باہر کا جانور نہیں، حضرت کی پہچانی ہوئی مینا ہے حضور عالم سامنے کھڑے ہوئے ہیں، میر صاحب نے ان کا بھی لحاظ نہیں کیا، لگے چلانے کہ میں نے اسے نہیں پڑھایا ہے، میں نے اسے نہیں پڑھایا ہے۔ اوپر سے حضور عالم نے اور یہ کہہ کے ان کے مرچیں لگا دیں کہ میر صاحب، وہ تو ظاہر ہے کہ تم نے اسے نہیں پڑھایا ہے، کس واسطے کہ یہ تمہاری میناؤں سے اچھا بولتی ہے۔ اب تو میر صاحب۔ کیا بتاؤں، قفس سے سر تو وہیں ٹکرا دیا، پیادوں کے ہاتھ گھر کو روانہ کیے گئے تو گومتی میں پھاندے پڑتے تھے۔ جو کنواں راستے میں آیا ... روشن سنگھ کی باؤلی میں تو کود ہی گئے تھے۔"

مجھے میر صاحب کی کود پھاند سے کیا لینا دینا تھا۔ میں نے کہا

"داروغہ صاحب، یہ بتلائیے، وہاں میرا کیا ہوا؟"

"ہونا کیا تھا،" وہ بولے، "جہاں پناہ یہ مقدمہ حضور عالم کو سونپ کر سدھارے تھے۔ سب پر کھلا ہوا تھا کہ یہ کچھ تمہاری ہی کارستانی ہے اس علامہ چڑ نے کوئی کسر چھوڑی تھی؟ حضور عالم نے وہیں کھڑے کھڑے تمہارا فیصلہ کر دیا تھا۔ میں نے ٹوپی اتار کے ان کے پیروں میں ڈال دی۔ خیر، وہ کسی طرح ٹھنڈے پڑے، ضمانت منظور کی۔ گرفتاری کا حکم واپس لیا۔ اب مقدمہ بنوا کے اظہار لیں گے۔ دیکھو کیا فیصلہ کرتے ہیں۔ جرمانہ تو ہوا ہی سمجھو، اوپر سے..."

"داروغہ صاحب،" میں گھبرا کر بولا، "یہاں پھوٹی کوڑی نہیں ہے۔ جرمانہ کہاں سے بھروں گا؟"

"ارے بھائی، کیوں پریشان ہوتے ہو،" داروغہ نے کہا، "آخر ہم کس دن کے لیے ہیں۔ لیکن بات جرمانے ہی پر ٹل جائے تب نا؟ حضور عالم کھسیائے ہوئے ہیں۔ صاحبوں کے آگے کرکری ہوئی ہے۔ کیا پتا شہر بدر کرا دیں، یا گنگا پار اتروا دیں۔"

قید خانے سے زیادہ مجھے گنگا پار ہونے کے خیال سے وحشت ہوئی۔ ساری عمر لکھنؤ میں گذری تھی، باہر کہیں جاتا تو پاگل ہو جاتا۔ میں نے کہا

"داروغہ صاحب، اس سے تو اچھا ہے کہ حضور عالم مجھے توپ دم کرا دیں۔ خدا کے واسطے کوئی ترکیب نکالیے۔" پھر مجھے ایک خیال آیا "کیوں داروغہ صاحب، بادشاہ کو عرضی لکھوں؟ شاید معافی مل جائے۔"

"عرضیاں بادشاہ کو پہنچتی کہاں ہیں، میرے بھائی،" داروغہ ٹھنڈی سانس لے کر بولے، "ایکوں ایک کاغذ پہلے حضور عالم کے ملاحظے سے گذرتا ہے۔ اب وہ جس پر چاہیں آپ حکم صادر کریں، جسے چاہیں حضرت کی خدمت میں پیش کریں۔"

داروغہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ چلتے چلتے ذرا رکے اور بولے

"مگر یہ ضرور ہے کالے خاں، عرضی کی تمہیں سوجھی اچھی ہے۔"

"داروغہ صاحب، لیکن خدا را یہاں سے نکلوائیے۔" میں نے کہا، "نہیں دواؤں کے یہ بھبکے مار ڈالیں گے۔"

"سچ کہتے ہو۔ اچھا تو چھٹی میں ابھی دلائے دیتا ہوں۔ تم گھر جا کر ایک دن دو دن آرام کر لو پھر کسی اچھے منشی سے عرضی لکھوانا، آپ نہ لکھنے بیٹھ جائیے گا۔"

"میں داروغہ صاحب، جاہل آدمی، آپ لکھ کر بنتا کام بگاڑوں گا؟"

"اور ہم کہہ کیا رہے ہیں۔"

داروغہ صاحب اسپتال والوں سے بات کرکے ادھر کے ادھر نکل گئے اور میں کچھ دیر بعد چھٹی پاکے گھر آگیا۔

ننھی فلک آرا کو گود میں بٹھا کر میں دیر تک بہلاتا رہا، لیکن مجھے خبر کچھ نہیں تھی کہ میں کیا کہہ رہا ہوں اور وہ کیا کہہ رہی ہے۔

(۵)

دوسرے ہی دن میں منشیوں کی فکر میں نکل کھڑا ہوا۔ اس وقت لکھنؤ میں ایک سے ایک لکھنے والا پڑا تھا۔ منشی کالکا پرشاد تو میرے ہی محلے میں تھے۔ تین کو میں جانتا تھا کہ بادشاہ کی خدمت میں رسائی رکھتے ہیں، ایک مرزا رجب علی صاحب، ایک منشی ظہیر الدین صاحب، ایک منشی امیر احمد صاحب، مرزا صاحب بڑی چیز تھے، ایک عالم میں ان کے قلم کی دھوم تھی، ان سے کہنے کی تو میری ہمت نہ ہوئی، منشی ظہیر الدین کو پوچھتا پوچھتا ان کے گھر پہنچا تو معلوم ہوا بلگرام گئے ہوئے ہیں۔ اب منشی امیر احمد صاحب رہ گئے ان کا گھر بتانے والا کوئی نہ ملا لیکن یہ معلوم ہوا کہ وہ جمعرات کے جمعرات شاہ مینا صاحب کے مزار پر حاضری دیتے ہیں۔ اتفاق کی بات، اس دن جمعرات ہی تھی، وہ بھی نوچندی جمعرات، مغرب کے وقت مچھی بھون کے پہلو سے ہوتا ہوا میں شاہ مینا صاحب پہنچ گیا۔ آدمیوں کی ریل پیل تھی، کسی طرح مزار تک پہنچا، وہاں قوالی ہو رہی تھی۔ منشی صاحب ہی کا کلام گایا جا رہا تھا۔ وہ خود بھی وہیں تشریف رکھتے تھے۔ میں انہیں قیصر باغ میں کئی بار دیکھ چکا تھا۔ ایک کونے میں کھڑا ہو کر قوالی سننے لگا۔ رات گئے محفل برخاست ہوئی تو منشی صاحب کو لوگوں نے گھیر لیا۔ اب باتیں ہو رہی ہیں۔ خدا خدا کرکے منشی صاحب اٹھے۔ میں پیچھے لیے ہو لیا۔ اب منشی صاحب تسبیح گھماتے ہوئے ایک گلی سے دوسری، دوسری سے تیسری میں تے جا رہے ہیں اور میں سائے کی طرح ساتھ ساتھ۔ آخر وہ ٹھٹھک کر رک گئے۔ میں نے سامنے سلام کیا۔ انھوں نے جواب دے کر مجھے غور سے دیکھا۔

"آپ کے کرم کا محتاج ہوں،" میں نے کہا۔

منشی صاحب جیب میں ہاتھ ڈالنے لگے۔ میں نے ہاتھ جوڑ لیے۔

حضور، فقیر نہیں ہوں،"

"اچھا تو پھر؟"

"فقیروں سے بھی بدتر ہوں۔ آپ چاہیں تو خانہ خرابی سے بچ جاؤں۔"

"ارے بندہ خدا، کیوں پہیلیاں بجھوا رہے ہو؟ کچھ کھل کر کہیں بات؟"

میں نے وہیں کھڑے کھڑے اپنا قصہ شروع کر دیا مگر منشی صاحب نے تھوڑی ہی دیر میں
مجھے روک دیا۔ ان کا مکان قریب آگیا تھا، وہاں لے گئے۔ میں نے کتنا کتنا کہا کہ رات بہت ہو گئی
ہے، میں کل حاضر ہو جاؤں گا، مگر انھوں نے اسی وقت سارا حال سنا۔ بیچ بیچ میں کبھی افسوس کرتے
کبھی حیرت، کبھی ہنس پڑتے، کبھی بادشاہ کی تعریف کرنے لگتے۔ میں نے پورا قصہ سنا کر اپنا
مطلب عرض کیا تو وہ کچھ سوچ میں پڑ گئے، پھر بولے

"سنو بھائی کالے خاں، قصہ ہمارے دل کو لگ گیا۔ عرضی تو تمہاری ہم لکھ دیں گے
اور جی لگا کے لکھیں گے، لیکن وہ حضرت تک پہنچے تو کیونکر پہنچے؟ یہ تمہارے بس کا کام نہیں۔ کوئی
وسیلہ ہے تمہارے پاس؟"

"وسیلہ؟" میں نے کہا، "منشی صاحب، میرا تو جو کچھ وسیلہ ہیں آپ ہی ہیں۔ آپ حضرت
سلطان عالم خدمت میں ..."

ہاں بھائی، گاہے گاہے حاضری تو دیتا ہوں۔ غریب پروری ہے حضرت کی کہ یاد فرما لیتے
ہیں۔"

"تو پھر منشی صاحب،" میں نے کچھ خوش ہو کر، کچھ ڈرتے ڈرتے کہا۔ "اگر وہ عرضی آپ
ہی ..."

منشی صاحب ہنسنے لگے۔

"بھئی کالے خاں ... مگر سچ ہے، تم بادشاہی کا جانے کو کیا جانو۔ وہاں یہ تھوڑی ہوتا
ہے کہ "حضرت ظل سبحانی، آداب، یہ چٹھی لے لیجیے۔" اور حضرت نے ہاتھ بڑھا کر ...

میں جھینپ گیا، بولا

"منشی صاحب، یہ میرا مطلب نہیں تھا، اصل یہ ہے کہ سلطان عالم کو عرضی پہنچوانے کے
لیے میں آپ کے سوا اور کسی سے نہیں کہہ سکتا،

"عرضی بادشاہ تک پہنچی بھی تو ہزار ہاتھوں سے ہوتی ہوئی پہنچے گی۔ پھر مقدمہ تمہارا
حضور عالم کے حوالے ہوا ہے۔ وہ کاہے کو پسند کریں گے کہ ...

منشی صاحب رک کر دیر تک کچھ سوچتے رہے۔ بیچ بیچ میں اپنے آپ سے باتیں بھی کرنے
لگتے تھے، کچھ لوگوں کے نام بھی لیتے جاتے تھے، میاں صاحباں، مقبول الدولہ، راحت السلطان
رامامین اور معلوم نہیں کون کون۔ آخر میں کہنے لگے

"اچھا میاں کالے خاں، اللہ نے چاہا تو عرضی تمہاری حضرت کے ملاحظے سے گذر جائے گی،

آگے تمہاری قسمت ۰۰۰"
میں نے منشی صاحب کو دعائیں دے دے کر ان کی تعریفیں شروع کر دیں تو گھبرا
بولے
"ارے بھائی، ارے بھائی، کیوں گناہگار کرتے ہو؟ کام بنانے والا اللہ ہے۔ تو بس اب تم گھر کو سدھارو۔"
وہ اٹھ کھڑے ہوئے میں چلنے لگا تو دروازے تک پہنچانے آئے۔ میں نے رخصت ہوتے وقت کہا
"منشی صاحب، اس کا اجر اللہ آپ کو دے گا۔ غریب آدمی ہوں، آپ کا حق محنت ۰۰۰
"ہا!" منشی صاحب نے زبان دانتوں تلے دبالی، "اس کا تو نام بھی منھ سے نہ لینا،" اور میرے کندھے پر ہاتھ رکھ پھر وہی کہا" بات یہ ہے کالے خاں، تمہارا قصہ ہمارے دل کو لگ گیا ہے۔"
آصف الدولہ بہادر کے امام باڑے کا نوبت خانہ رات کا پچھلا پہر بجا رہا تھا، جمعراتی کی اماں بے چاری میں نے سوچا میرا رستہ دیکھتے دیکھتے سو گئی ہوں گی۔ انھیں جگانا اچھا نہیں معلوم ہوا، صبح تک شہر میں آوارہ گردی کرتا رہا۔

(۶)

تین چار دن گذرے ہوں گے کہ کیا دیکھتا ہوں داروغہ نبی بخش دروازے پر کھڑے ہیں۔ میں گھبرا گیا، لیکن انھوں نے مجھے بولنے کا موقع ہی نہیں دیا، کہنے لگے
"ارے میاں کالے خاں، بھائی تم تو قیامت نکلے!"
میں اور بھی گھبرا گیا، بولا
"داروغہ صاحب، اللہ مجھے کچھ خبر نہیں، کیا ہوا؟"
"کیا ہوا؟" داروغہ بولے، "یہ ہوا کہ تمہاری عرضی حضرت سلطان عالم کی خدمت میں پہنچ گئی اور ملاحظے سے گذرتے ہی اس پر حکم بھی ہو گیا۔"
"حکم ہو گیا؟" میں نے بے تاب ہو کر کہا، "کیا حکم ہوا داروغہ صاحب؟"
"سلطانی فیصلے ہم لوگوں کو بتائے جائیں گے؟ کیا بات کرتے ہو کالے خاں، لیکن اسے رکھو ۰۰۰ اچھا، پہلے یہ بتاؤ، عرضی میں سارا احال لکھوادیا تھا؟ بیٹا کا بن ماں کی ہونا، پہاڑی بینا کے لیے تمھیں دق کرنا، اور ۰۰۰"
"اول سے آخر تک، عرضی میں نے دیکھی تو نہیں لیکن منشی امیر احمد صاحب نے کہا تھا

جی لگاکر لکھوں گا۔"

"منشی امیر احمد صاحب؟" داروغہ تعجب سے بولے۔ "انھیں پکڑ لیا؟ اماں ہم تمھیں ایسا نہیں سمجھتے تھے۔ وہی ہم کہیں یہ عرضی حضرت سلطان عالم تک پہنچ کیونکر گئی؟"

"داروغہ صاحب، وہ ابھی آپ کیا کہہ رہے تھے؟"

"اماں جو کہہ رہے تھے وہ کہہ رہے ہیں۔"

"نہیں، وہ آپ نے کیا کہا تھا، اسے لکھ رکھو۔"

"وہ، ہاں،" داروغہ کو یاد آگیا، "ہم کہہ رہے تھے اسے لکھ رکھو کہ تمھیں معافی مل گئی اور تمھاری بٹیا کو پینا۔"

"بٹیا کو پینا؟" میں حیران ہو کر بولا، "یہ کیا کہہ رہے ہیں، داروغہ صاحب؟"

"تم ابھی بادشاہ کے مزاج سے واقف نہیں ہو،" داروغہ بولے، "آج جو سویرے سویرے علی، ان کا چوبدار مجھ سے تمھارا گھر پوچھنے آیا تو میں بھانپ گیا۔ بھئی جی خوش ہو گیا۔"

لیکن میں نے دیکھا داروغہ بہت خوش نہیں ہیں۔ رکے رکے سے تھے اور معلوم ہوتا تھا کچھ اور بھی کہنا چاہتے ہیں۔ مجھے گھبراہٹ سی ہونے لگی۔ میں نے کہا

"داروغہ صاحب، آپ نے ہمیشہ میرے سر پر ہاتھ رکھا ہے۔ اس وقت آپ خوش نہ ہوں گے تو کون ہوگا۔ لیکن ... داروغہ صاحب ... کیا کچھ اور بات بھی ہے؟"

داروغہ ذرا کسمسائے، پھر بولے

"کہہ نہیں سکتے کالے خاں، ہو سکتا ہے کوئی بات نہ ہو، ہو سکتا ہے بہت بڑی بات ہو جائے، مگر تمھاری خیر رہے گی۔"

"داروغہ صاحب، خدا کے لیے ..."

اب داروغہ صاف پریشان نظر آرہے تھے۔

"بھائی۔" انھوں نے کہا، تازہ واردات بھی سن لو۔ آج نواب صاحب کے تین آدمی طاؤس چمن میں آئے۔"

"ارے حضور عالم، دستور معظم، وزیر اعظم الدولہ نواب علی نقی خاں بہادر، کہو مجھے۔

"کہا۔"

"یا شاید چار آدمی تھے۔" داروغہ نے یاد کرنے کی کوشش، انھیں نے مجھے طاؤس چمن میں بلوایا۔ میں گیا تو دیکھا بہادری قفس کے سامنے تنے ہوئے کھڑے ہیں۔ مجھے دیکھتے ہی بڑے تیوروں کے ساتھ پوچھنے لگے، ان میں فلک آرا کون سی پینا ہے۔ میں جل گیا، بولا انھیں میں کہیں

ہو گی ، میں کوئی سب کے نام یاد رکھتا پھرتا ہوں ؟ ان کے بھی دماغ آسمان پر تھے ، کہنے لگے اتنے
سے داروغہ ہو اور جانور کو نہیں پہچانتے ؟ میں نے کہا چلیے پہچانتے ہیں ، نہیں بتاتے ۔ اب پوچھ
والے کون ؟ بات بڑھنے لگی ۔ ان میں ایک شاید نئے نئے مصاحبی میں آئے تھے ، مونچھیں نکل رہی
تھیں ، ذرا صورت دار بھی تھے ، انھوں نے کچھ زیادہ رنگ دکھانا شروع کیا تو میں نے کہا
صاحبزادے صاحب ، اپنا جوبن سنبھال رکھیے ، پٹھان بچہ ہوں ، جب تک ڈاڑھی مونچھیں پوری
نکل آئیں میرے سامنے آگا پچھا دیکھ کر آئیے گا ۔ "

مجھے ہنسی آگئی ۔

" داروغہ صاحب ، بھئی آپ کی زبان سے اللہ کی پناہ ! "

" ہاں نہیں تو ، " داروغہ واقعی تاؤ میں آئے ہوئے تھے ، " اب وہ تُلے ، ہلا ۔ ے میں نے
کہا میرے شہزادے ہم سلطانی خاصے کے شیروں کو نوالہ کھلاتے ہیں ۔ لے بس اب چونچ بند کیجیے ، نہیں
اٹھا کر موسیٰ کے کٹہرے میں پھینکوں گا پہلے ، نام پوچھوں گا بعد میں ، شور سن کر محلات کے بہت
سے آدمی نکل آئے ، معاملہ رفع دفع کرایا ۔ "

کچھ دیر ہم دونوں سوچ میں ڈوبے رہے ، پھر میں نے کہا

بری واردات ہوئی ، داروغہ صاحب ، '

" واردات ؟ ' داروغہ بولے ، " واردات میرے یار ابھی تم نے سنی کہاں ۔ اب سنو
محلات والوں میں نواب صاحب کے آدمیوں کے دوست آشنا بھی تھے ، وہ ان کو الگ لے گئے ۔
تب بھید کھلا کہ اس دن رزیڈنٹی کے جو صاحبان طاؤس چمن میں آئے تھے ، ان میں سے کس کو
تمھاری مینا کے بے ہنگام بول بھا گئے ۔ اس نے نواب صاحب سے اس کی تعریف کی ۔ نواب صاحب
کھٹ سے وعدہ کر بیٹھے کہ مینا رزیڈنٹی پہنچادی جائے گی ۔ یہی نہیں ۔ اس کے لیے لہاری قفس
کے نمونے کا چھوٹا پنجرا بھی بنوالیا ہے ۔ '

میں اتنی ہی دیر میں ملک مینا کو اپنے گھر کا مال سمجھنے لگا تھا ۔ میں نے کہا

" لیکن مینا تو حضرت نے میری بیٹی کو عنایت کی ہے ۔ "

" کی ہے ، دوست ، مگر نواب نے بھی تو گورے صاحب بہادر سے وعدہ کیا ہے ۔ "

" تو کیا نواب اپنے بادشاہ کا حکم نہیں مانیں گے اور اس ••• "

" بس بس ، آگے کچھ نہ کہو ، کالے خاں ، تمھیں خبر نہیں یہاں کیا ہو رہا ہے ۔ مگر خیر ، نواب
صاحب بادشاہ کے فیصلے پر اپنا حکم تو کیا چلائیں گے ، البتہ وہ مینا کو تم سے مول ضرور لے لیں گے ،
وہ بھی منھ مانگے داموں ۔ اچھا ٹھیک ہے ، بادشاہی تحفے اسی لیے ہوتے ہیں کہ آدمی انھیں بیچ باچ کے

پیسے بنا لے۔ لیکن اتنا یاد رکھو کالے خاں، مینا اگر رزیڈنسی پہنچ گئی تو بادشاہ کو ملال ہو گا
"ملال ہو ان کے دشمنوں کو"۔ میں نے کہا۔ "نواب صاحب [illegible] تو
کہلا دوں کا میری بیٹی راضی نہیں، اس نے مینا کو بہن بنایا ہے۔"
"اور نواب صاحب چپ ہو کے بیٹھ جائیں۔" داروغہ [illegible]
اچھا اب جو ہم کہہ رہے ہیں زرا دھیان سے سنو۔ چھوٹے میاں یاد ہیں؟
"کون چھوٹے میاں"۔
"اماں وہی جن کے پاس تصویریں اتارنے والا ولایتی بکس ہے۔ [illegible] ہمیں تو
عرفیت ہی یاد رہتی ہے۔"
اچھا وہ چھوٹے میاں" داروغہ احمد علی خاں،" میں نے کہا، "انھیں [illegible] کا حسین
آباد مبارک میں کام کر چکا ہوں۔
بس، تو اگر مینا تمہارے پاس پہنچ گئی تو وہ تمہارے گھر آئیں گے۔ جو وہ کہیں وہی کرنا۔
زرا اس میں خلاف نہ ہو۔ اور دیکھو۔ پریشان نہ ہونا، تمہارا بھلا ہی بھلا ہو گا۔ اچھا ہم چلے۔ باقی
چھوٹے میاں بتائیں گے۔
"داروغہ صاحب، کچھ بھی تو بتاتے جائیے۔" میں نے کہا، "مجھے ابھی ہول ہو رہی ہے۔
تو سنو کالے خاں، ہم نہیں چاہتے کہ بادشاہی پرندہ رزیڈنسی میں جائے۔ تم چاہتے ہو"
"زندگی بھر نہیں۔"
"جاؤ بس، چین سے بیٹھو۔
داروغہ رخصت ہوئے تو میں گھر میں آیا۔ طاؤس چمن والے قصے کے بعد آج پہلی بار میں
نے اپنی فلک آرا کو غور سے دیکھا۔ وہ بہت جھنک گئی تھی۔ میں سمجھ گیا اپنی مینا کے لیے ہڑک رہی
ہے لیکن اس کا نام لیتے ڈرتی ہے۔ جی چاہا اسے ابھی بتا دوں کہ تمہاری مینا تمہارے پاس آ رہی ہے۔
لیکن ابھی مجھے خود ہی ٹھیک ٹھیک کچھ نہیں معلوم تھا، اس کو کیا بتاتا، بس اسے گود میں لیے دیر
تک ٹہلتا رہا۔
داروغہ نبی بخش کا خیال صحیح تھا۔ دوسرے ہی دن سویرے سویرے شاہی چوبدار اور
دو سرکاری اہلکار میرے دروازے پر آموجود ہوئے۔ داروغہ خود بھی ان کے ساتھ تھے۔ ان سے
میری شناخت کرا کے ایک اہلکار نے شاہی حکم نامہ پڑھنا شروع کیا جس کا مضمون کچھ اس طرح
تھا...
کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ عرض داشت اس کی حضور میں گذری

ہر گاہ طاؤس چمن کی مینا اسی فلک آرا کو چرا کر اپنے گھر لے جانا اس
کا بہ موجب اقرار اس کے ثابت ہے ۔ بنابریں اس کو ملازمت سلطانی سے
برطرف کیا گیا مگر تنخواہ اس کی بحال رہے گی ۔

مینا اسی فلک آرا کو تعلیم دینے کے جلدو میں مینامذکورہ مسماۃ فلک آرا
بیگم بنت کالے خاں کو برسبیل انعام عطا ہوئی ۔ و نیز خزانہ عامرہ سے مینامذکورہ
کے دانے پانی کا خرچ ایک اشرفی ماہانہ مقرر ہوا ۔

وہ نیز کالے خاں ولد یوسف خاں کو معلوم ہو کہ چوری اس گھر میں
کرتے ہیں جہاں مانگے سے ملتا نہ ہو ۔ ،

اس آخری فقرے نے مجھے پانی پانی کر دیا ۔ سر جھکا کر رہ گیا ۔ اتنے میں دوسرے اہل کار
نے سرخ بانات کے غلاف سے ڈھکا ہوا پنجرا چوبدار کے ہاتھ سے لے کر میرے ہاتھ میں دیا ۔ پھر
کمر سے ایک چھوٹی سی تھیلی کھول کر مجھے دی اور اس کے اندر کی بارہ اشرفیاں میرے ہاتھ میں
گنوائیں ۔ بتایا یہ مینا کا سال بھر کا خرچ ہے ، اور رسید نویسی کی مختصر کاروائی کے بعد مجھے مبارکباد
دی ، داروغہ نبی بخش نے بھی مبارکباد دی ، پھر چوبدار سے کہا

"اچھا میاں بندے علی ، ہمارا کام ختم ہوا ؟"

کام ہمارا ابھی ختم ہوا ، " اس نے جواب ، " کیوں داروغہ صاحب ، ساتھ نہ چلیے گا ؟"

"نہیں بھائی ، سوچتے ہیں حسین آباد مبارک میں حاضری دے آویں ۔ "

" ہاں ہاں ، ضرور جائیے ، " بندے علی نے بڑے تپاک سے کہا ، ہمارے لیے بھی دعا
کر دیجئے گا ۔ " ا

"لو ، یہ بھی کہنے کی بات ہے ؟"

داروغہ نے میری طرف دیکھا اور سر کے ہلکے اشارے سے پوچھا یاد ہے ؟ میں نے بھی
آہستہ سے سر ہلا دیا کہ یاد ہے ۔

ان لوگوں کے جانے کے بعد گھر میں آیا تو معلوم ہوتا تھا خواب میں ہوا پر چل رہا ہوں ۔
فلک آرا ابھی سو رہی تھی ، میں نے پنجرا صحن میں رکھ کر اس پر سے غلاف ہٹایا تو آنکھیں چوندھ
ہو گئیں ۔

"سونا !" میرے منھ سے نکلا اور پنجرے کی خوب صورتی میری نگاہوں سے اوجھل ہو گئی ۔
میں اندازہ لگانے کی کوشش کرنے لگا کہ اس کی مالیت کتنی ہوگی ۔ اسی وقت مجھے لٹک مینا
ہلکی سی آواز سنائی دی ۔ وہ میری طرف بچی بچی آنکھوں سے دیکھ رہی تھی ۔ پھر اس نے سراو پر

نیچے گیا اور پر چلاکر زور سے چہچہانے لگی۔ میں دوڑتا ہوا کوٹھری میں گیا اور اس کا پنجرا نکال لیا۔ مینا کو اس پنجرے سے اس پنجرے میں کر کے پنجرا کوٹھری میں چھپا رہا تھا کہ باہر فلک آرا کی آواز سنائی دی

"ہماری مینا اچھی ہو گئی، ہماری مینا اچھی ہو گئی!"

میں کوٹھری سے باہر آیا تو اس نے چہک چہک کر مجھے بھی یہ خبر سنائی۔ لیکن میں دوسری فکروں میں تھا۔

"اچھا پہلے منھ ہاتھ دھو لو، پھر اس سے جی بھر کے باتیں کرنا۔" میں نے اس سے کہا اور باہر دروازے پر جا کھڑا ہوا۔

گھر کے اندر سے مینا کے چہچہانے اور فلک آرا کے کھلکھلانے کی آوازیں چلی آ رہی تھیں۔ واقعی ایسا معلوم ہوتا تھا کہ دو بہنیں بہت دن بعد ملی ہیں۔ آوازیں دم بھر کو رکیں، پھر میں نے سنا

فلک آرا شہزادی ہے، دودھ جلیبی کھاتی ہے۔ کالے خاں کی گوری بیٹی ہے۔

پھر ہنسی، پھر تالیوں کی آواز۔ میں سمجھ نہیں سکا کہ یہ فلک آرا تھی یا اس کی مینا۔

(۷)

دن بھر میں کبھی گھر میں آتا، کبھی دروازے پر جاتا۔ ہر وقت مجھے گمان تھا کہ داروغہ احمد علی خاں آتے ہی ہوں گے، لیکن دروازے پر دیر تک ان کی راہ دیکھنے کے بعد پھر گھر میں آ جاتا۔ آخر قریب شام وہ آتے دکھائی دیے۔ ان کے ساتھ ایک آدمی اور تھا، کچھ دیہاتی سا معلوم ہوتا تھا، لنگی باندھے، موٹا کرتا پہنے، کمر میں چادر لپیٹا ہوا اور سر پر بڑا سا صافہ جس کا شملہ اس نے منھ پر اسی طرح لپیٹ لیا تھا کہ صرف آنکھیں اور ناک کا آدھا بانسہ کھلا رہ گیا تھا۔ مجھے اس کی آنکھوں کی چمک سے کچھ ڈر سا لگا۔ اتنی دیر میں وہ دونوں دروازے پر آ پہنچے۔ علیک سلیک ہوئی۔ احمد علی خاں نے جلدی جلدی میرا حال احوال پوچھا، پھر صافے والے آدمی کی طرف اشارہ کر کے پوچھا

"انھیں پہچانتے ہو کالے خاں؟"

"صورت دیکھوں تو شاید پہچان لوں۔"

"نہیں، یوں ہی پہچانتے ہو؟" انھوں نے پوچھا، پھر پوچھا، "آگے کبھی کہیں دیکھو گے تو پہچان لو گے؟"

"ان کے ڈھاٹے کو پہچانوں تو پہچانوں۔"

"قاعدے کی کہی،" داروغہ بولے، "اچھا دیکھو، یہ بادشاہی، یہ اور انعامی پنجرے کے

خریدار ہیں۔ بولو کیا کہتے ہو؟"

"میرے منھ سے صاف انکار نکلتے نکلتے رہ گیا۔ میں نے کہا

میں کیا کہوں، داروغہ صاحب، آپ مختار ہیں۔"

"اچھا تو تم نے ہمیں اپنا مختار کیا؟"

"کیا۔"

"تو مینا تمہاری، ہم نے ان کے ہاتھ بیچی۔ پنجرا بھی بیچا۔ پیسے سوچ سمجھ کر طے کر لیں گے

داروغہ نے کہا، پھر اس آدمی سے بولے، "لیجیے انھیں بیعانہ دیجیے۔ قسم بھی دیجیے۔

آدمی نے ایک روپیہ میرے ہاتھ پر رکھ دیا اور بولا

کالے خاں ولد یوسف خاں، کلام پاک کی قسم کھاؤ، کسی کو نہیں بتاؤ گے کہ مینا تم نے

کتنے کو بیچی۔ پنجرے کے پیسے البتہ بتا دینا۔ مینا کے پیسے کوئی پوچھے تو کہہ دینا ہم پر قسم پڑ چکی ہے

میں نے قسم کھالی۔ چھوٹے میاں نے مجھ سے کہا

جاؤ، ذرا بٹیا کو بہلا کر مینا اور پنجرا لے آؤ۔"

میں گھر کے اندر آیا۔ فلک آرا پنجرے کے پاس بیٹھی تھی۔ میں نے اس سے کہا

"فلک آرا، بیٹی اب اس کے بسیرے کا وقت ہے۔ نیند خراب کرو گی تو پھر بیمار ہو جائے

گی۔ ہم اسے ہوا کھلا کے لاتے ہیں۔ ڈاکٹر صاحب نے کہا ہے۔"

فلک آرا جلدی سے اٹھ کر اندر دالان میں چلی گئی۔ میں نے کوٹھری سے شاہی پنجرا نکالا

فلک مینا کا بھی پنجرا اٹھایا اور باہر آگیا۔ داروغہ چھوٹے میاں خوش ہو کر بولے

پنجرا بدل دیا؟ اچھا کیا، کالے خاں۔"

انھوں نے دونوں چیزیں آدمی کو دے دیں اور پوچھا

"پنجرا پایا؟"

"پایا"، وہ بولا۔

مینا پائی؟"

"پائی"

"سدھارے۔"

آدمی دونوں پنجرے اٹھائے ہوئے مڑا اور روانہ ہو گیا۔ میں اس کے پیچھے لپکنے ہی کو تھا کہ

چھوٹے میاں نے میرا ہاتھ پکڑ لیا۔ میں بولا

"داروغہ صاحب، مینا کے بغیر میری بیٹی ..."

"غم کھاؤ، کالے خاں، غم کھاؤ،" انھوں نے کہا اور سامنے اشارہ کیا۔
ڈھلنے والا آدمی واپس آرہا تھا۔ شاہی پنجرا اس نے کمر کے چادر سے میں لپیٹ کر سر پر رکھا تھا اور بالکل دھوبی معلوم ہو رہا تھا قریب آکر اس نے مینا والا پنجرا چھوٹے میاں کے ہاتھ میں دے اور تیز قدموں سے واپس چلا گیا۔

سورج ڈوب چکا تھا اور چھوٹے میاں کا چہرہ مجھے ٹھیک سے نظر نہیں آرہا تھا۔ انھوں نے پنجرا میرے ہاتھ میں دے دیا۔ مجھے کچھ بے چینی سی ہو رہی تھی۔ وہ بولے

تمھاری خیری خیر ہے، کالے خاں، بہ شرط ٹھنڈے ٹھنڈے بات کرو، نہ آپ غصے میں آؤ نہ دوسرے کو غصہ دلاؤ۔ اور بھائی آج سویرے سے نہ سو جانا۔"

"سویرے سے؟" میں نے کہا، "آج نیند کس کو آتی ہے، داروغہ صاحب۔"

ارے بھائی، کہہ جو دیا تمہاری خیر ہے۔ بس ٹھنڈے رہنا پر ضرور ہے۔

وہ واپس گئے۔ میں پنجرا لیے گھر میں آیا۔ اسے صحن کی الگنی میں ملنگتے میں نے کن انکھیوں سے دیکھا۔ فلک آرا دالان کے کھمبے کی اوٹ سے جھانک رہی تھی۔ میں نے جا کر اسے تخت پر لٹا دیا۔ مینا کی باتیں کرتے کرتے وہ جلدی ہی سو گئی۔ میں اسے کچھ اڑھانے کے لیے اٹھا تھا کہ داروغہ نبی بخش نے دھیرے سے دروازہ کھٹکھٹایا۔

"سب انتظام ہو گیا،" انھوں نے کہا، "کچھ کہو نہیں، بس چلے چلو۔ بٹیا اور اس کی مینا کو لے لو۔ گھر میں کوئی اور تو نہیں ہے؟"

"کوئی نہیں،" میں نے کہا، مجھے یاد آگیا، "بس حمراتی کی اماں ہیں۔"

"یہ کون ہیں؟" خیر، انہیں بھی لو، ڈولی ساتھ لایا ہوں، اور ذرا جلدی کرو کالے خاں۔

"اور داروغہ صاحب، گھر کا سامان؟"

"تم تو ابھی واپس آؤ گے۔ بس بٹیا، اور وہ کس کی اماں ہیں، ان کا سامان اٹھاؤ۔ ایک دو جوڑا چاہے اپنے بھی رکھ لو۔"

(۸)

حسین آباد میں ست کھنڈے کے پیچھے نرکلوں کے ایک قطعے کے نشیب میں چھوٹا سا محمد لی شاہی مکان تھا۔ وہاں ہم لوگ اترے۔ صاف ستھری جگہ تھی۔ جھاڑو دلی ہوئی، لوٹوں گھڑوں ں تازہ پانی بھرا ہوا، دالان میں چوکی پر کنول جل رہا تھا۔ فلک آرا سو رہی تھی۔ میں نے اسے بلپلنگڑی پر لٹا کر مینا کا پنجرا سرہانے ٹانگ دیا۔ سامان رکھنے دھرنے میں کچھ دیر نہیں لگی۔

داروغہ ہمیں اتار کر کہیں چلے گئے تھے۔ ذرا دیر میں واپس آئے۔ مجھے دروازے پر لایا کر
ایک تھیلی کھول کر مجھے دی اور بولے
"ہو، بک گیا۔ رقم چھوٹے میاں کی تحویل میں ہے۔ اوپر کے خرچے کے واسطے یہ
روپے گنو۔ یا کہو پوری رقم ابھی دلوا دوں؟"
"نہیں داروغہ صاحب،" میں گھبرا کر بولا، "میرا تو اتنی ہی چاندی دیکھ کر دم الٹا جا رہا ہے۔"

داروغہ ہنسنے لگے، پھر بولے
"اور دانے پانی کی اشرفیوں کو بھول گئے؟"
میں واقعی بھول گیا تھا۔ بلکہ اس وقت مجھ کو یہ یاد نہیں آ رہا تھا کہ میں نے اشرفیاں کیا
کیں۔ داروغہ نے میری سراسیمگی دیکھی تو پوچھنے لگے
"کیا ہو گیا بھائی؟"
اسی وقت مجھے یاد آ گیا۔ دوڑتا ہوا مکان میں گیا، ایک بقچہ کھولا، شاہی پنجرے کے غلاف
میں لپٹی ہوئی اشرفیاں اٹھائیں اور باہر آ کر داروغہ کی طرف بڑھا دیں۔
"داروغہ صاحب، میں انھیں کہاں رکھوں گا؟" میں نے کہا "ان کو اپنی تحویل میں لیجئے۔
خواہ چھوٹے میاں کے پاس رکھا دیجیے۔"
"اوروں پر اتنا اعتبار نہ کیا کرو، کالے خاں،" انھوں نے کہا۔
"شرمندہ نہ کیجیے، داروغہ صاحب،" میں نے کہا، "آپ لوگ کوئی اور ہیں؟"
"شاباش ہے تم کو"، داروغہ نے کہا اور اشرفیاں کمر بند میں رکھ لیں، پھر بولے "اچھا کھانا
آتا ہوگا، کھا پی کر اپنے مکان کو سدھارو، رات کو وہیں رہا کرو، دن کا تمھیں اختیار ہے۔ حضور عالم
کے آدمی اگر آئیں تو دل جمعی کے ساتھ ان سے بات کرنا، اور دیکھو چھوٹے میاں کا نام نہ آنے
پائے۔ وہ تو کہتے ہیں مقرر آئے، بگڑے دل آدمی ہیں، لیکن خواہی نخواہی کا تہور دکھانے سے فائدہ؟
تم خیال رکھنا۔ کچھو وہ تمھارے گھر آئے ہی نہیں تھے۔ اچھا، اللہ حافظ۔"
زیادہ رات نہیں گئی تھی کہ میں اپنے مکان پر پہنچ گیا۔ فلک آرا کے بغیر اچھا نہیں معلوم
ہو رہا تھا۔ بستر پر پڑا کروٹیں بدلتا رہا۔ دل بول رہا تھا کچھ ہونے والا ہے۔ آخر مجھ سے لیٹا نہ گیا۔ اٹھ
کر مکان سے باہر نکل آیا۔ دروازے کے سامنے ٹہلنے لگا۔
رات تھوڑی اور گئی تو میں نے دیکھا دو جلتی ہوئی مشعلیں میرے مکان کی طرف بڑھ
رہی ہیں۔ میں تیزی سے گھر میں داخل ہوا اور دروازہ اندر سے بند کر کے بستر پر جا لیٹا۔ ذرا دیر میں

دستک ہوئی۔
مشعلچیوں کے علاوہ چار اور تھے۔ انھوں نے میرا نام وغیرہ دریافت کیا، روکھے پن سے شاہی انعام کی مبارکباد دی، پھر مینا کو پوچھا کہاں ہے۔
"بک گئی،" میں نے کہا۔
"بک گئی،" ایک نے حیرت سے پوچھا، "آج کے آج؟"
"میں فقیر آدمی، بادشاہی پرندے کو گھر میں کہاں رکھتا؟"
اس کے بعد ان لوگوں نے سوالوں کی بوچھار کر دی۔ مشعلوں کی روشنی سیدھی میرے منھ پر پڑ رہی تھی اور میرا ڈر بڑھتا جا رہا تھا، لیکن میں نے اپنے حواس بحال رکھے اور ہر سوال کا فوراً جواب دیا۔
"کس نے خریدی؟"
معلوم نہیں، وہ چہرہ چھپائے ہوئے تھا۔"
"دیکھو گے تو پہچان لو گے"
"نہیں، وہ چہرہ چھپائے ہوئے تھا۔"
"کتنے میں بکی؟"
"نہیں بتا سکتا، اس نے قسم دے دی ہے۔"
"کیوں؟"
"وہ جانے۔"
"چھوٹے میاں آئے تھے؟"
"کون سے چھوٹے میاں؟"
اس کے بعد کچھ دیر خاموشی رہی، پھر پوچھا گیا
"تو مینا بک گئی؟"
"بک گئی۔"
"پیسے کیا کیے؟" ایک نے پوچھا، "ہم مدار الدولہ بہادر کے آدمی ہیں، زرا سوچ سمجھ کے بات کرنا۔ پیسے کیا کیے، کالے خاں؟"
ابھی صرف بیعانہ لیا ہے۔"
"کتنا؟"
"ایک روپیہ"۔ میرے منھ سے نکل گیا۔

پھر مجھے پسینے چھوٹنے لگے۔ کون مان سکتا تھا کہ میں نے صرف ایک روپیہ سیانہ لے کر
سونے کا پنجرا اور بادشاہی پرندہ کسی انجانے آدمی کے ہاتھ میں پکڑا دیا ہوگا۔ اسی وقت کسی نے
کڑک کر کہا۔

"کالے خاں! سوچ سمجھ کر بات کرو۔"

ایسی آواز تھی کہ گلی کے کئی گھروں سے آدمی باہر نکل آئے۔ میں خاموش کھڑا تھا۔ اسے والے مشعلچی نے اپنی مشعل اس ہاتھ سے اس ہاتھ میں لی، مشعل کا شعلہ لہرایا اور بولنے والے کے منھ پر روشنی پڑی۔ نوجوان آدمی تھا۔ نوجوان کیا، لڑکی کہنا چاہیے۔ پوری مونچھیں بھی نہیں نکلی تھیں۔ صورت اچھی تھی۔ اس نے پھر کڑک کر کہا

کالے خاں، تم اس آدمی کو نہیں پہچانتے؟"

اچانک میرا ڈر ہوا ہو گیا۔

"چلیے پہچانتے ہیں،" میں نے کہا، "مگر نہیں بتاتے۔ آپ پوچھنے والے کون؟"

وہ لوگ کچھ دیر تک خاموش کھڑے مجھے گھورتے رہے۔ پھر سب ایک ساتھ مڑے اور واپس چلے گئے۔ محلے والے بڑھ کر میرے قریب آ گئے۔ پوچھنے لگے کیا ہوا، کیا ہوا۔

کچھ نہیں،" میں نے کہا، برا زمانہ آ گیا ہے۔"

میں نے گھر کا دروازہ بھی اندر سے بند نہیں کیا۔ بستر پر لیٹ کر سوچتا رہا۔

"بات بگڑ گئی، کالے خاں،" آخر میں نے خود سے کہا۔

اور سچ کہا۔ دوسرے دن سویرے مجھے گرفتار کر لیا گیا۔ میرے گھر سے لکھادی قفس کی ایک گنگا جمنی کٹوری برآمد ہوئی تھی۔

میں بھول چکا ہوں کہ میں نے قید خانے میں کتنی مدت گزاری۔ مجھے تو ایسا معلوم ہوتا تھا کہ میری ساری عمر اسی پنجرے میں گزری جا رہی ہے۔ قیدیوں میں زیادہ تر لکھنؤ کے اوباش اور اٹھائی گیرے تھے۔ ان سے میرا دل نہیں ملا۔ سب سے الگ تھلگ رہتا۔ فلک آرا بہت یاد آتی تھی کبھی کبھی تو کہیں بالکل قریب سے اس کے کھلکھلانے اور فلک مینا کے چہچہانے کی آوازیں کان میں آنے لگتیں، بڑی بے چینی ہوتی، لیکن یہ سوچ کر کچھ اطمینان ہو جاتا تھا کہ اپنی مینا کے ساتھ اس کا جی بہلا رہتا ہوگا۔ اور نبی بخش اور چھوٹے میاں اس کی خبرگیری مجھ سے زیادہ کر رہے ہوں گے۔ سب سے بڑھ کر پیسے کا اطمینان تھا۔ اپنی تنخواہ تو خیر اب کیا ملتی، لیکن فلک مینا کی ماہانہ ایک اشرفی

اور شاہی پنجرے کی قیمت ملا کر میرے لیے اتنی دولت تھی کہ کبھی سوچتا تو سمجھ میں نہ آتا تھا اسے خرچ کس طرح کروں گا۔ پھر سوچنے لگتا کہ اسے خرچ کرنے کی نوبت بھی آئے گی یا قید خانے ہی میں گھٹ گھٹ کر مر جاؤں گا۔ بڑا جی چاہتا کہ کسی طرح پھر بادشاہ کو عرضی بھجواؤں۔ ابھی تو میرا مقدمہ ہی نہیں بنا تھا۔ کچھ پتا نہیں تھا کہ مقدمہ کب شروع ہوگا۔ اور اس کے بعد اگر قید کی سزا ملے گی تو کتنے دن کی ملے گی۔

لیکن ایک دن کچھ کہے سنے بغیر اچانک ہی رہا کر دیا گیا۔ مجھے خیال ہوا کہ شاید داروغہ نے منشی امیر احمد صاحب کو پکڑ لیا۔ لیکن باہر نکلنے لگا تو دیکھا میری طرح اور بھی، شاید سبھی، قیدی چھوڑ دیے گئے ہیں۔ بڑا شور ہو رہا تھا مگر میں ایک کنارے ہو کر باہر نکل آیا اور سیدھا ست کھنڈے کی طرف چلا۔

کچھ دور تو میں اپنی دھن میں نکلا چلا گیا۔ پھر مجھے سب کچھ بدلا بدلا معلوم ہونے لگا۔ شہر پر عجیب مردنی سی چھائی ہوئی تھی۔ چوڑے راستوں پر گوروں کے فوجی دستے گشت کر رہے تھے۔ اور میں جس گلی میں مڑتا اس کے دہانے پر انگریزی فوج کے دو تین سپاہی تنے ہوئے کھڑے نظر آتے تھے۔ گلیوں کے اندر لوگ ٹولیاں بنائے چپکے چپکے آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ مجھے گھر پہنچنے کی جلدی تھی اس لیے کہیں رکا نہیں۔ لیکن ہر طرف ایک ہی گفتگو تھی، رکے بغیر بھی مجھے معلوم ہو گیا کہ اودھ کی بادشاہی ختم ہو گئی۔ سلطان عالم واجد علی شاہ کو تخت سے اتار دیا گیا ہے، وہ لکھنؤ چھوڑ کر چلے گئے ہیں۔ اودھ کی حکومت انگریزوں کے ہاتھ میں آگئی ہے اور اس خوشی میں انھوں نے بہت سے قیدیوں کو آزاد کیا ہے۔

ازآنجملہ میں بھی تھا۔ ایسا معلوم ہوا کہ ایک پنجرے سے نکل کر دوسرے پنجرے میں آگیا ہوں۔ جی چاہا لوٹ کر قید خانے میں چلا جاؤں، پھر فلک آرا کا خیال آیا اور میں ست کھنڈے کی سیدھی سڑک پر دوڑنے لگا۔

گھر پہنچا تو سب کچھ پہلے کی طرح نظر آیا۔ فلک آرا پہلے تو مجھ سے کچھ کھنچی کھنچی رہی، پھر جلدی گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے نئے نئے قصے سنانے لگی۔

•••••

لکھنؤ میں میرا دل نہ لگتا اور ایک مہینے کے اندر بنارس میں آ رہا۔ ستاوں کی لڑائی، سلطان عالم کا کلکتے میں قید ہونا، چھوٹے میاں کا انگریزوں سے ٹکرانا، لکھنؤ کا تباہ ہونا، قیصر باغ پر گوروں کا دھاوا کرنا۔ کٹہروں میں بند شاہی جانوروں کا شکار کھیلنا، ایک شیرنی کا اپنے گورے شکاری کو گھائل کر کے نکل بھاگنا، گوروں کا طیش میں آکر داروغہ کی نعش کو گولی مار دینا یہ سب

دوسرے قصے ہیں اور ان قصوں کے اندر بھی قصے ہیں۔
لیکن طاؤس چمن کی ملک مینا کا قصہ وہیں پر ختم ہو جاتا ہے جہاں ننھی ملک آرامیری گو،
میں بیٹھ کر اس کے نئے نئے قصے سنانا شروع کرتی ہے۔

--*-*-*-*-*-*

حسن منظر

بوڑھا مگرمچھ

آدم عیسیٰ قاضی بھی خوب آدمی تھا۔ خدا اس کے گناہ معاف کرے۔ کیوں کہ وہ جیسا تھا ویسے کا ویسا، بلکہ جس حال میں تھا اُسی حال میں پچھلے دنوں خدا کے گھر پہنچ گیا۔ سننے میں یہی آیا ہے کہ اس نے بیوی سے پانی مانگا، ٹائی کی ناٹ کھولتے کھولتے دو ایک ہچکیوں کی قسم کی آوازیں نکالیں، صوفے پر پیچھے کو گرا اور ختم ہو گیا۔ مرنے کے بعد بھی اُس کے مُنہ سے وہسکی کی بُو آرہی تھی، جو پہلے اس کی بیوی پھر بہو نے سونگھی اور دونوں اِنّا لِلّٰہ پڑھتی ہوئی جسم سے پرے ہو گئیں۔

فون کرنے پر تھوڑی دیر بعد ڈاکٹر آیا، اپنی ہی کمیونٹی کا، حسین ماجی، اُس نے بے خیالی سے دو ایک سوال کئے: "کہاں گیا ہوا تھا؟ کب سے؟ کب گھر لوٹ کے آیا؟ پھر کیا ہوا؟" اور روتی ہوئی مسز آدم عیسیٰ قاضی کے بتانے پر کہ صبح گیارہ بجے کا نکلا نکلا ابھی تین بجے گھر لوٹا تھا۔ اُس نے صوفے پر کپڑے کے ڈھیر کی طرح پڑے ہوئے آدم کا سیدھا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیا، جہاں ناخن نیلے تھے اور نبض غائب۔ پھر وہ بند آنکھوں کو کھول کر ان میں جھانکنے کے لئے آدم کے چہرے پر جھکا اور جھک کر سیدھا کھڑا ہو گیا۔

ایک لمحے بعد اُس نے خود سے کہا "ایک دن میرے کو اس کی امید تھی" "I EXPECTED IT ONE DAY"

پھر کچھ دیر لاش کے پاس خاموش کھڑا رہ کر وہ آہستہ آہستہ دروازے کی طرف بڑھنے لگا۔

گھر میں تیسرا فرد نہیں تھا یعنی اگر اس جسم کو گنتی میں نہیں لیا جاتا۔

حسین ماجی نے کھلے دروازے کو باہر سے بند کرنے سے پہلے کہا "میں آمود اسمٰعیل، خدیجہ بی بی، موسیٰ پٹیل اور قاسم گورا کے گھروں کو فون کرتا ہوں۔ آپ لوگ فکر مت کرو۔ اُن لوگ سے دوسروں کو پتہ چل جائیگا۔ ٹھیک ہے ماں"

پھر وہ دو قدم سیڑھیوں کی طرف چلا، وہاں ٹھہرا اور واپس دروازے پر آ کر اندر جھانک کر بولا "دفن کا تو ابھی طے نہ کیا ہوگا؟" مسز آدم نے نہ میں سر ہلایا۔

"میرا خیال ہے کل رکھنا ہوگا۔"

مسز آدم نے سر کی جنبش سے ہاں کی۔ ایک لمحہ خاموش رہ کر نانی بولا "یوسف کو تو فون کراچی آپ کو ابھی کرنا پڑے گا، نہیں تو وہ جنازے کے لئے کیسے پہنچے گا۔"

اب مسز آدم نے روتی ہوئی آنکھوں سے ڈاکٹر کو دیکھا۔ اُن سے حقیقت میں آنسوؤں کی جگہ بیچارگی بہہ رہی تھی۔

ڈاکٹر نے کچھ سوچ کر کہا "خیر یہ کام میں ابھی کئے ڈالتا ہوں۔ میرا خیال ہے وہ دفن سے پہلے پہنچ جائے گا رہتا تو وہ ابھی اُدھر ہی نا جدھر پہلے تھا؟"

مسز آدم نے ہاں میں سر ہلایا۔ ڈاکٹر سے اس سے زیادہ تسلّی کی اُمید نہ سارہ کو تھی نہ اس کی بہو عائشہ کو۔ نانبا وہ مرنے والے کی طرح روتی ہوئی عورتوں کو سینے سے لگا کر دلاسا دینے کا فن نہیں جانتا تھا۔

"ایک دن یہ تو ہونا ہی تھا پر اس طرح نہیں" کرسی پر بیٹھی مسز آدم سر جھکا کر روتے میں کہہ رہی تھی۔ "نہلانے والے آئیں گے بولیں گے۔ اس طرح نہیں ہونا تھا، یا میرے اللہ۔ اس طرح نہیں ہونا تھا۔"

دوسرے کمرے سے بہو کی آواز آئی "ممی تم چپ کرو۔ اِنَّ اللّٰہَ مَعَ الصّٰبِرِیْن۔"

تھوڑی دیر بعد جب اُس نے سر اٹھایا تو دیکھا بہو، آدم کے جسم پر جھکی ایک پیالی میں اپنی شہادت کی انگلی ڈبو ڈبو کر اپنے سسر کے ہونٹوں اور اندر چھپے مسوڑھوں پر پھیر رہی ہے۔

"کیا ہے: زم زم؟" مسز آدم نے پوچھا۔

بہو بات کو اَن سُنی کر کے لاش کے ساتھ مصروف رہی جیسے اُسے مومیا رہی ہو۔ پھر اُس نے مُردے کی ٹھوڑی پر مٹھی رکھ کر اُسے زور سے نیچے کو دبایا اور پیالی میں بچا ہوا پانی یا وہ جو کچھ بھی تھا لاش کے مُنہ میں اُنڈیل۔ پھر مُنہ سے بہہ نکلنے والے پانی کو اپنے دوپٹے سے پونچھتے ہوئے اس نے ساس کی بات کا جواب دیا "پیتے تو تھے (ڈیڈی)"

دونوں عورتوں نے ایک دوسرے کی آنکھوں میں اعتماد کے ساتھ دیکھا۔ اب لاش کے مُنہ سے شراب کے آنے کا اندیشہ مٹ گیا تھا۔ اور یہ گُر انھوں نے آدم جیسی قاضی ہی سے سیکھا تھا۔ اگر وہ پئے ہوئے ہو کوئی بزرگ ملنے کو آجائے تو وہ سینے میں کی کلیاں کرتا تھا۔ سارہ کا کہنا تھا ایک زمانے میں جب اُس کے پاس ہوتے تھے وہ شراب کی بُو مارنے کی شیشی بھی جیب میں رکھا کرتا تھا کہ پتہ نہیں کہاں اس کی ضرورت پڑ جائے۔

اس کے بعد بہو چاروں طرف فون کرنے لگی۔ رشتہ دار کچھ یہیں جوہانسبرگ میں تھے، کچھ آس پاس کے ملکوں میں۔ مرنے والے کی بڑی بہن پیٹر میرٹس برگ میں تھی۔ بیٹی اور داماد سانتیاگو، چلی CHILE میں تھے۔

لیکن اُن کا فون نمبر کسی کو معلوم نہیں تھا اور نہ پتا۔ اس کے شوہر کو فون کرنے کا اپنا ڈاکٹر حسین ناجی بول کر گیا تھا پھر بھی اُس کے من میں کھٹکا تھا یوسف اپنے پتا کی شکل دیکھنے کو آئے گا یا نہیں۔ اور آنا چاہے بھی تو ایئر ٹکٹ کے لئے اس کے پاس ایک دم اتنے پیسے کہاں سے آئیں گے (اس رونی صورت حال میں بھی اس کے من میں شوہر کے لئے وہی وچار آیا جو وہ اکیلے میں اُس سے ہنسی میں کہہ بیٹھتی تھی: سالا بالکل کڑکا رہتا ہے، ایک دم بروک)

لیکن وہ اپنے کام میں لگی رہی۔ فون کرنے کے بعد وہ بالکل پروفیشنل انداز سے اپنے سسر کی لاش کے پاس آئی۔ فیتے کھول کر جوتے اتارے جو مرنے والے نے عادت کے مطابق بغیر جرابوں کے پہن رکھے تھے۔ آہستہ سے اس کا سر اٹھا کر اور گردن کے پیچھے ہاتھ ڈال کر ٹائی کو ڈھیلا کر دیا۔

مسز آدم نے لاش سے ہمدردی کے لہجے میں کہا "نرمی سے عائشہ۔ پتا کو تکلیف نہ ہووے۔"

لیکن اُس وقت تک گھٹنا دئیے بغیر ہو گردن کو ٹائی سے آزاد کر چکی تھی۔ پھر اُس نے اٹھا کر ٹانگیں صوفے کے اوپر کر دیں اور کھینچ کھانچ کر لاش کو اس طرح کر دیا جیسے آدم بھائی تھک کر باہر سے آیا ہو اور کپڑے بدلے بغیر وہیں کوٹ پہنے پہنے سو گیا ہو۔ ایک بار پھر اس نے جھک کر اپنے سسر کے منہ کو سونگھا اور پانی گرم کرنے کے لئے کچن میں چلی گئی۔

سو آدم عیسیٰ قاضی کو دفن کیا جا چکا ہے۔ رواج کے مطابق لوگ دعائیں پڑھتے ہوئے اُسے قبرستان چھوڑنے گئے تھے۔ قبر کے اندر زم زم عرب سے لائی ہوئی باٹلیوں سے چھڑکا گیا اور باہر مٹی پڑی۔ لیکن خود آدم عیسیٰ قاضی کبھی حج پڑھنے نہیں گیا تھا جو اُس نے زم زم کے کنوئیں کی زیارت کی ہوتی۔ وہ کبھی ملک سے باہر ہی نہیں نکلا تھا۔ وہ ساؤتھ میں پیدا ہوا اور ساؤتھ ہی میں خاتمے تک رہا۔ یہ بات بڑی عجیب ہے کیوں کہ یہاں بسے ہوئے لوگ تقریباً سب کے سب بچپن اور نوجوانی ہی میں پہلا حج پڑھ آتے ہیں اور اکثر نے دو اور کچھ نے تین بلکہ چار حج بھی پڑھ رکھے ہیں۔ لیکن آدم کی ہتھیلیوں میں کہا جاتا ہے کہ چھید تھے، نام Rand اُن میں آتا تھا لیکن جیب تک پہنچنے سے پہلے ہی غائب ہو جاتا تھا۔ اُس کے بیٹے کو رشتے داروں نے چندہ کر کر کے علی گڑھ، انڈیا میں دو سال پڑھایا تھا اور تعلیم کے نامکمل رہ جانے پر پانچ چھ سال یہاں جھک مار کر اب وہ کراچی میں وہاں کے رشتے داروں کی مدد سے پیر ٹکانے کی کوشش کر رہا تھا۔ ایک دن امید تھی وہ اپنے ماں باپ اور بیوی کو وہاں لے جائے گا۔

کیوں کہ اس سونے کے شہر جوہانسبرگ میں آدم کی ساکھ بالکل نہیں تھی۔ لوگ اُسے اپنے اسٹورز میں نوکری دیتے

ہوئے گھبراتے تھے۔ کون ایسے آدمی پر اسٹور چھوڑ کر کہیں جائے گا جو ایک کمبل یا ہیئر ڈرائیر لے کر پل جھپکنے میں غائب ہو جائے اور بعد میں پتہ چلے کہ وہ کمبل کسی عورت کو ملا ہے، جو کسی زمانے میں جب اس کا اپنا اسٹور تھا، اس کا سیلز گرل تھی۔ نوجوان پود اُسے اولڈ روگ کہتی تھی اور لڑکیاں، جن پر اُس کی نظریں رہتی تھیں اور جن سے وہ بزرگوں والا برتاؤ کرتا تھا یعنی بات کرنے میں کندھے پر ہاتھ رکھ دینا، سینے سے لگانے کی کوشش کرنا، اُسے اولڈ کروک کہتی تھیں۔ اور حقیقت میں اپنے شراب سے ٹھکائے ہوئے جسم سے لگتا بھی وہ ایسا بوڑھا گرمچھ تھا جو بظاہر آنکھیں میچے دریا کی ریت پر سو رہا ہو لیکن بے خبری میں نزدیک آجانے والے کو اپنی دُم کے ایک ہی جھٹکے سے زمین پر گرا دے۔ بادہ منہ پھٹ لڑکیاں اُسے اولڈ کروک کہنے کے بعد کہتیں "بوڑھا تو ہے لیکن مرنے جیسا نہیں ہے۔" اور دوسری لڑکی کہتی۔ "او، نو، ہرگز نہیں۔ ذرا اس کے پاس جا کر دیکھو۔" اس طرح دیکھا جائے تو وہ نوجوانوں کے حلقے میں خاصا مقبول تھا جیسے اس کے اپنی عمر والوں کا گروپ چھوڑ کر اِن میں آ بیٹھنے سے ان کے ہاتھ ایک کھلونا آ جاتا ہو۔

اپنی جوانی میں اسٹور آدم عیسیٰ قاضی نے شہر کے مختلف علاقوں میں کئی بار کھولے تھے۔ یہ اُن دنوں کی بات ہے جب اس کے پاس باپ کی چھوڑی ہوئی تھوڑی بہت پونجی تھی اور ڈسٹمب والے بھی اُسے مال کریڈٹ پر دیتے ہوئے نہیں گھبراتے تھے۔

پہلی دفعہ تینتیس، چوبیس سال پہلے لوگ خوش تھے کہ حاجی ایسپ بھائی مرحوم کا بیٹا، جو وہ جانتے تھے تھوڑا رنگیلا ہے، اب اپنے پیروں پر کھڑا ہونے جا رہا ہے۔ اس لئے ایک تیسری پہر جب اسٹور کو کھلنا تھا عورتیں اور مرد جن میں زیادہ تر اس کے ماں باپ کی عمر کے تھے، وہاں جمع ہونے شروع ہو گئے۔ ان کے ساتھ بچے بھی تھے جو غالباً ان کے پوتا، پوتی، نواسہ، نواسی ہوں گے۔ یہ لوگ برکت کے لئے اس سے کچھ خریدنے کے لئے آئے تھے۔ اور کچھ اور تو نہیں اِن بچوں کو کینڈیز اور ٹوفیاں ہی لے کر دے رہے تھے۔ آدم عیسیٰ قاضی خوش تھا۔ بہت خوش۔ اس کے پہلو میں کھڑی ہوئی اس کی نوجوان بیوی سارہ بھی خوش ہو ہو کر بچوں کو کینڈیز وغیرہ دے رہی تھی اور رقم کو تھینک یو کر کے لیتی جاتی تھی۔ حالانکہ وہ چاہتی تھی کہ پہلی دفعہ اس کے اسٹور سے بچوں کو فری گفٹ ملنا چاہیئے۔ پر ایسا کرنا بدشگونی ہوتی۔ ایک آدھ بار اُس نے اپنی کسی اچھی واقف عورت سے رقم لیتے ہوئے اپنی نم آنکھوں کو پونچھتے ہوئے خوشی کے لہجے میں کہا "YOU KNOW I CANNOT SAY NO" اور خریدار عورت نے اُسی خوشی کے لہجے میں کہا - "NO YOU SHOULD NOT, THAT WOULD BE A BAD OMEN" - یہ لوگ اتنی دیر وہاں جمے کھڑے رہے کہ راہ گیروں نے بھی اس بھیڑ کو دیکھ کر وہاں رُکنا شروع کر دیا۔ جب ان میں دوسری رنگتوں والے بھی نکل آئے

لو! یہ گُڈ لک آدم بھائی۔ کہتے ہوئے یہ لوگ رخصت ہونے لگے۔ بعض تو دُور سے چیختے چلتے ہوئے "ہُرّے آدم بڑا زادہ بھائی: تو اِدھر اُدھر۔" اور آدم نے بھی یقین دہانی والے لہجے میں ہر بار یہ "تو اِدھر اُدھر"

اُس دن سارہ رات ہونے تک وہیں بیٹھی رہی۔

اُس کے بعد بھی وہ کئی دن تک وقت بے وقت اسٹور پر آتی رہی۔ آدم چیزوں کو ترتیب سے رکھنے لگی۔ اُن میں سے جن کے چمکائے جانے کی ضرورت ہوتی اُن پر کپڑے کا ہاتھ پھیرنے لگتی تھی۔ لیکن کاروبار میں جب وہ پہلے چند دنوں والی تیزی نہیں رہی تو ایک رات کھانا کھاتے ہوئے آدم نے سارہ سے کہا "میرا خیال ہے ہمیں ایک سیلز گرل کی ضرورت ہے۔"

مسز آدم کو جیسے سانپ سونگھ گیا۔ وہ آدم کو شادی سے پہلے سے جانتی تھی اور شادی کے بعد بھی جانتی رہی تھی کہ اُس کا دھیان کب کدھر کو ہے۔ وہ اپنے پتا سے زیادہ مختلف نہیں تھا۔ پھر بھی مرنے والے نے اگر ساری زندگی دم لگایا تھا تو بھی تھوڑا بہت آدم کے لئے چھوڑ گیا تھا کہ وقت آنے پر اپنے پاؤں پر کھڑا ہو جائے۔ آدم نے باپ کی زندگی میں کبھی کام کرنے کی حامی ہی نہیں بھری تھی۔ اتنے دن بھی اس نے اسٹور کیسے چلایا یہ اس کی بیوی کے لئے تعجب کی بات تھی۔

یہ بات آدم نے جب کہی تھی جب شفقت اور یوسف کھانا ختم کر کے اپنے کمرے میں جا چکے تھے۔ اور آدم چوپ کی آخری ہڈی کو پلیٹ میں انگلی سے نچانے کا کھیل کھیل رہا تھا۔ آدم کو بیوی کے منھ سے کچھ سننے کی تمنا نہیں تھی۔ بات اُس نے خبر کے طور پر سنائی تھی۔ اور یہی ہوا۔ سارہ بغیر کچھ کہے برتن اُٹھانے لگی۔ آدم تھوڑی دیر ریڈیو گرام پر ہندوستانی گانے سنتا رہا۔ بچے اپنے کمرے میں پڑھ رہے تھے یا نہیں اِس میں اُسے دلچسپی نہیں تھی۔ پھر اُس کی آواز ہر کسی سے گجراتی میں بولنے کی سنائی دی۔ اُس کے قہقہوں سے اندازہ ہوتا تھا کہ بہت خوش ہے۔ سیلز گرل کے خیال نے اُس کی وہ ساری کسمندی ایک دم دور کر دی تھی جو پچھلے چند دنوں سے اس پر طاری تھی۔

گیارہ بجے کے قریب گھر آ کر جب وہ بیوی سے تھوڑا ہٹ کر بستر پر لیٹا تو سارہ نے محسوس کیا وہ خوش ہے جیسے باپ کی زندگی میں خوش ہوا کرتا تھا۔ اُس نے اپنے بازوؤں کو اپنے ہاتھوں میں تھام رکھا تھا اور بستر پر چت لیٹا ہچکولے سے لے رہا تھا۔ پھر چھت پر نظر ٹکائے ہوئے اُس نے کہا "ہمیں سیلز گرل کی ضرورت ہے، ورنہ بزنس نہیں چلے گا۔"

سارہ کا پورا جسم تنا ہوا تھا۔ اُس کے منھ سے بے وجہ نکلا "میں جو ہوں۔"

آدم نے بیوی کی طرف کروٹ لی۔ رم کی میٹھی بُو اس کے سانس میں تھی۔ اور کہا "نہیں تم نہیں۔ سب جانتے ہیں یُو آر مائی وائف۔"

"پھر!" سارہ نے اُسی تنے ہوئے منھ سے کہا۔

"لوگ فری ہونا چاہتے ہیں۔ سیلز گرل از اے سیلز گرل۔ وہ تم سے فری نہیں ہو سکتے۔ نوٹ اِن مائی لائف۔" آخری بات اُس نے قدرے مردانہ جوش سے کہی تھی۔

"اور آپ چاہتے ہیں جو لڑکی آپ رکھیں وہ آپ سے فری ہوں۔"

"ہاں یار! دیٹ اِز دی پوائنٹ۔ اس سے سیل بڑھے گی۔"

سارہ خاموش رہی۔ باقی گفتگو میں اس کا شریک ہونا بے سود تھا۔ آدم نے بات جاری رکھی۔ "جن دکانوں میں سیلز گرلز ہیں اُن میں کھڑے ہونے کی جگہ نہیں۔ اپنے یہاں ایک دم مندا ہو گیا ہے۔" سارہ پھر بھی خاموش رہی کچھ نہیں بولی وہ خود کو یہ دھوکا نہیں دینا چاہتی تھی کہ بیوی کو سیلز گرل نہ بنا کر وہ بیوی کا مان رکھ رہا ہے۔

اور جب آدم نے سارہ کے کان پر انگلیاں پھیرتے ہوئے کہا "مردُلا موہل چند میرا خیال ہے کام ڈھونڈ رہی ہے۔" تو سارہ نے اس کی انگلیوں کو پرے کرتے ہوئے کہا "گڈ لک۔"

آدم دیر تک ہنستا رہا۔ لیکن لگتا تھا وہ بیوی کی بات پر نہیں ہنس رہا ہے بلکہ ایک بے وجہ کی خوشی کی ہنسی ہنس رہا ہے جو اُسے شراب نے ودیعت کی تھی۔ تھوڑی دیر میں وہ خراٹے لینے لگا اور سارہ کے دماغ پر آنے والا زمانہ سوار ہو گیا۔ لڑکی مردُلا جس کا ہسبنڈ اُسے سوسائٹی کے حوالے کر کے پچھلے تین چار سال سے غائب تھا، اور وہ دونوں ایک دوسرے جانتی تھیں اور اپنے ہسبینڈ کے زمانے میں مردُلا ایک بار سارہ کے گھر کھانے پر بھی آ چکی تھی۔ اُس دن بھی سارہ کو لگا تھا کے دانت مردُلا پر ہیں۔ لیکن مردُلا کا سرکل دوسرا تھا۔ اس لئے اتنے دنوں سے اُس نے اس کے بارے میں کچھ نہیں تھا۔ اس کا تو خیال تھا وہ کیپ ٹاؤن چلی گئی ہے بلکہ کسی نے کہا تھا ساؤتھ ہی میں نہیں ہے، انگلینڈ جا چکی ہے۔ خیر اس یا فرق پڑتا تھا کہ مردُلا آدم کی پُرانی واقف ہے اور اِس وقت بچھڑی لڑکی جو کہیں اکیلی رہ رہی تھی اور اس لئے بلبلانی بیسی قاضی کے ہاتھ آ جائے گی۔ اگر وہ واقف نہ بھی ہوتی، سارہ نے کروٹ لیتے ہوئے سوچا، اور ہسبینڈ اور بچوں تو بھی اگر آدم کی نظر اُس پر ایک بار جم جاتی تو وہ نہ صرف اُس کو بلکہ اُس کے ہسبنڈ کو یقین دلا دیتا کہ ایسی پرسنیلٹی ہے ٹیلنٹ والی لڑکی کو پبلک ڈیلنگ کے کام پر ہونا چاہئے۔ اس کی زندگی کھانا بنانے کے اسٹوو کے سامنے ہونے کے لئے نہیں بنی تھی۔ شی ہیڈ مچ مور اِن ہر (She had much more in her) اور آدم جیسی معصوم صورت اور لمبے چھریرے جسم کو دیکھ کر جس کے بارے میں یہ سوچا بھی نہیں جا سکتا تھا کہ اِس کا ی اور قسم کی شراب سے کوئی رشتہ ہو سکتا ہے، مردُلا کا ہسبنڈ اس کے الفاظ پر ایک دم ایمان لے آتا ، اٹھتا " تو آدم بھائی! تم دِلاؤ اِسے کوئی جاب۔" وہ بھی ایک نمبر حرامی تھا اور ٹھانا تھا اپنے مقصد کو پورا

کرنے کے لئے برڈلا کو آگے رکھتا تھا۔

سارہ نے دوبارہ آدم کی طرف کروٹ لی اور ایک کہنی کو بستر پر ٹیک کر سر کو اپنی ہتھیلی پر رکھ لیا۔ دیر تک وہ اُس کے چہرے کو دیکھتی رہی۔ فکر اُسے چھو کر تک نہیں گئی تھی۔ برابر کے کمرے سے بچوں کے کھلکھلا کر ہنسنے کی آواز آئی۔ انھیں خاموش رہنے یا سونے کے لئے کہنا اُسے غیر ضروری لگا۔ بلکہ اچھا ہی تھا کہ دونوں سونے سے پہلے ہنس رہے تھے اور آہستہ آہستہ سو جائیں گے۔ اُس نے دونوں کی عمروں کا حساب لگایا۔ یوسف نو میں تھا، حفصہ اس سے دو سال چھوٹی تھی۔ پھر اُسے اپنا جملہ یاد آیا جو بچوں کی آمد کے رک جانے کے سوال پر ملنے والیوں کو دیا کرتی تھی۔ "آگے؟ آگے آیت۔" اس وقت بھی یہ بات سوچ کر اُسے ہنسی آگئی اور اُس نے سوچا آیت کا انتظار رہنا اچھا ہی ہے۔ کیسے معلوم آدم اُسے اور ان بچوں کو اپنی زندگی کی ناؤ میں بٹھا کر کہاں لئے جا رہا تھا کالاہاری ڈیزرٹ جہاں، اُس نے جھرجھری لی، نہ کچھ کھانے کو ہوگا نہ پینے کو یا کہیں اور۔

ہتھیلی پر سر رکھے رکھے اُسے ایک جھپکی آئی اور اُس نے دیکھا وہ بڑے بڑے جگمگاتے اسٹورز اور اونچی اونچی عمارتوں سے دور والے کسی سیٹلمنٹ کے اس بازار میں ہے جہاں لوگ بے پروائی سے ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے اِدھر اُدھر پھر رہے ہیں۔ دکانوں کے بیچ کی گلیوں جیسی جگہوں میں کیچڑ تھی اور کیبن جیسی دکانیں تھیں جن کے آگے افریقی عورتیں اپنی پیٹھوں پر اپنے بچوں کو کمبلوں میں باندھے چھوٹی موٹی چیزیں خریدنے میں مصروف تھیں۔ اس بھیڑ میں ہندوستانی بھی تھے لیکن مختلف قسم کے۔ ایسے جنہیں دیکھ کر افریکانیر (سفید) کُولی COOLIE کہہ کر پکارتے تھے۔ اور اسی بھیڑ میں اُس نے اپنے سسر ایسوپ قاضی کو دیکھا لوگوں کو اِدھر اُدھر ہٹا کر اپنی راہ بناتا ہوا وہ اس کے سامنے آن کھڑا ہوا۔ اگلے لمحے وہ ایسوپ کا باپ بن گیا یعنی آدم کا دادا، جسے سارہ نے نہیں دیکھا تھا۔ اس کے کپڑے ایسوپ کے کپڑوں سے بھی بدتر تھے۔

جھپکی ٹوٹی تو سارہ کی گردن دکھ رہی تھی۔ اُس نے سر کو تکیے پر رکھ دیا اور آنکھ بند کر کے سونے کی کوشش کرنے لگی۔ لیکن اُس نے محسوس کیا وہ بے وجہ ڈری ہوئی سی تھی۔ ہوا ہی کیا تھا؟ یہی نا کہ آدم نے کہا تھا وہ سیلز گرل رکھنے جا رہا تھا۔ اس میں نئی کون سی بات تھی۔ اس کے لئے تو اُسے تیار رہنا چاہئے تھا۔ اور بھی کتنے جاننے والے جنھوں نے سکریٹریاں اور سیلز گرلز رکھ رکھی تھیں اور انھیں اپنے گھر کھانے پر بھی بلایا کرتے تھے جیسے ان کے گھر کی وہ ایک فرد ہوں۔ انڈین لڑکیاں اور عورتیں جن جن جگہوں پر تھیں، بڑی اسمارٹ لگتی تھیں۔ ٹیچرز، کلینک اسٹاف اور نرسوں اور ان لڑکیوں میں کیا فرق تھا؟ یہی نا کہ کچھ اپنے کام کرنے کی جگہیں اور کام بدلتی رہتی تھیں، کچھ اپنی جگہوں اور

کاموں پر بھی رہتی تھیں۔ کچھ آزاد تھیں، کچھ اپنے پیشوں سے بندھی ہوئی۔ اور اُس کے دماغ نے مرڈرا مول چہدیواں گروپ میں رکھ دیا جو جگہیں بدلتی رہنے والی عورتوں کا تھا۔ جن کے ساتھی بھی بدلتے رہتے تھے اور جو تقریباً سب کی سب پیتی تھیں۔

ایسوپ قاضی نے اپنے آخری دنوں میں اُس سے کہا تھا "بچے چھوٹے ہیں، آدم کا چلن جیسا ہے وہ سارہ تجھ پتہ ہے۔ بچوں سے زیادہ آدم کو سنبھال کر رکھنے کی ضرورت ہے۔ اُس کا ساتھ چھوڑا تو اِدھر اُدھر ہو جائے گا۔ اس پر نظر رکھنا کبھی مت بھولنا۔" ایسی ہی بات مرنے والے نے اپنے آخری دن کہی تھی "بچوں پر بھلے نظر نہ رہے، وہ تیرے بچے ہیں اور میں جانتا ہوں تو کیسی ہے۔ پر آدم پر نظر رکھنی ضروری ہے۔ جتنی جلدی ہو اُسے کام میں لگ جانا چاہئے نہیں تو جتنا چھوڑ رہا ہوں دو دن میں اڑا دے گا۔ میں تو کہہ کہہ کر تھک گیا پر وہ سنتا ہی نہیں۔"

لیکن باپ کے مرنے کے بعد بھی سارہ کی بات سننے میں آدم کو پورا ایک سال لگا جب اُس نے زندگی میں پہلی بار محسوس کیا کہ گھر کا خرچہ تو خیر مشکل سے چل ہی رہا ہے اُس کا شام کا خرچہ بھی اُسے تھوڑا تھوڑا تنگ کرنے لگا ہے۔

"کیا ہوگا؟ کیسے ہوگا؟" ان باتوں کی یاد سے گزرتے ہوئے سارہ نے سوچا۔ اگلے ہی لمحے اس کے دماغ میں آیا "ہوگا، جیسے ہوگا؟ دیکھا جائے گا۔ نہیں ہوگا تو میں کہیں سیلز گرل لگ جاؤں گی یہاں نہیں، کسی اور شہر میں۔ ٹرانسوال ہی، نٹال یا کیپ پروونس۔ بڑی بہن کے شوہر کا ڈیپارٹمنٹل اسٹور تو ہے ہی۔ ضروری بات یہ ہے کہ مجھے خود کو ہر بات کے لئے تیار رکھنا چاہئے۔ اُس نے نیند میں جاتے ہوئے سوچا۔

.

اور ہوا بھی یوں ہی کہ اُس دن سے لے کر جب پہلی بار آدم عیسیٰ قاضی نے ایک سیلز گرل رکھنے کا ذکر کیا تھا، اُس لمحے جب بہو عائشہ نے دار چینی کے پاؤڈر کو پانی میں گھول کر مرنے والے کے ہونٹوں اور مسوڑھوں پر لگایا، سارہ کو ہر بات کے لئے تیار رکھنا پڑا۔ یہی نہیں اُس کے ساتھ اُس کے دونوں بچوں کو بھی ہر بات کے لئے تیار رہنا پڑا۔ اپنے باپ کے القاب یاد تھے۔ کوئی اُسے آدم بھائی کہتا تھا یعنی جب سارہ یا دونوں بچے یوسف اور حفصہ نزدیک تھے۔ لیکن اکثر جب وہ دور ہوتے تھے اُس کا ذکر اولڈ رومیو یا اولڈ کرک (بوڑھا مگرمچھ) The boozer شرابی یا عورتوں کا رسیا کہا کرتے تھے۔ اور یہ بات بچوں میں پھیلتی ہوئی یوسف اور حفصہ کے کانوں تک بھی آ۔ اور دونوں ہی ایسے موقعوں پر ایک دوسرے کی آنکھوں میں دیکھنے سے کتراتے تھے۔ اور بات سنتے ہوئے بن جاتے تھے جیسے بات اُن کے باپ کی نہیں ہو رہی ہے کسی اور غیر متعلق شخص کی ہے۔

ایک دن یوسف نے حفصہ کو ڈکشنری میں کوئی لفظ ڈھونڈتے دیکھا۔ اس وقت حفصہ کے سامنے کوئی اور کتاب نہیں تھی جس کے کسی لفظ کے معنی وہ دیکھ رہی ہوتی اور نہ ہی وہ اس وقت اپنی کتابوں کے سامنے بیٹھی تھی۔ ڈکشنری یوسف کی تھی۔

اُس نے پوچھا "کوئی بڑا لفظ ہے کیا جو تمہاری ڈکشنری میں نہیں ہے؟"

حفصہ نے کہا "ہاں" اور لائنوں پر کلمے کی انگلی تھوڑی دیر چلانے کے بعد کتاب کو نا امیدی سے بند کر دیا۔

"کیا لفظ ہے؟" یوسف نے پوچھا۔

تھوڑی دیر کی ہچر مچر کے بعد حفصہ نے کہا "سے ٹے رائی اے سِس SAT۲RIASIS۔ اس سے ملتا جلتا کوئی لفظ۔"

یوسف کے ماتھے پر سوچ کی سلوٹیں پڑ گئیں۔ ایک بار اُس نے بھی ڈکشنری سے قسمت آزمائی اور پوچھا "کہاں پڑھا تھا؟ مجھے دکھاؤ۔"

حفصہ نے کہا "سُنا تھا۔" اور یوسف کے اصرار پر قبولا کہ "پپّا کے لئے کسی بہت پڑھے لکھے آدمی نے کہا تھا کہ انھیں سیٹی رائی ایسس ہے، میں سُن رہی تھی۔" پھر اُس کی آنکھوں سے آنسوؤں کے سوتے اُبل پڑے اور یوسف سے لپٹتی ہوئی بولی "پپّا ایسے کیوں ہیں؟"

"کیسے؟" یوسف نے پوچھا۔

"جیسے ہیں۔ تمہیں اُن کے سارے نام پتہ ہیں۔ کوئی مجھے اولڈ کروک کی بیٹی کہتا ہے، کوئی مِس مجنوں۔ تمہیں نہیں کہتے؟ تمہیں یہ سب کچھ نہیں سُننا پڑتا؟"

یوسف عمر میں اس سے صرف دو سال بڑا تھا اور کتنی ہی بار وہ اپنے باپ کو، جب وہ بے ہوئے ہوتا تھا، سنبھالتا ہوا سیڑھیوں پر سے اوپر لا چکا تھا۔ اس وقت وہ اُن چہروں کی طرف نہیں دیکھتا تھا جو آس پاس کی کھڑکیوں اور دروازوں میں سے اُن باپ بیٹے کو دیکھ رہے ہوتے تھے۔ بہن کے اس سوال پر کہ یہ سب کچھ تمہیں نہیں سننا پڑتا، وہ بھی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ اور روتے ہوئے اُس نے پوچھا "سُنا ہے۔ مگر یہ تو تم ایسے کہہ رہی ہو جیسے کوئی بیماری ہے جو انھیں ہے۔" لیکن اس کے دماغ میں ساتھ ہی یہ خیال بھی اُبھرا "جو انھیں لگ گئی ہو۔" اپنی سے بڑی عمر کے لڑکوں سے وہ سُن چکا تھا کہ دنیا میں ایسی بیماریاں بھی ہیں جو چپ تو عورتوں سے مردوں کو لگتی ہیں۔ "کہیں پپّا کو تو ان میں سے کوئی بیماری نہیں لگ گئی ہے۔" ایک دم اُسے کراہیت محسوس ہوئی۔

کسی زمانے میں وہ اکثر اپنے باپ کا چھوڑا ہوا سوفٹ ڈرنک پی لیا کرتا تھا۔ پھر اُس نے ہمت کر کے بہن سے کہا۔
"ہمیں ان کے جھوٹے گلاس میں پانی نہیں پینا چاہیئے، ہو سکتا ہے کوئی گندی والی بیماری ہو۔" اس کے آگے حفصہ کے استفسار
پر وہ کچھ نہیں بتا سکا۔ کتنی ہی اسلیز گرلز کے نام اس کے دماغ میں آئے۔ مختلف رنگتوں اور مذہبوں والی مختلف عمروں کی
لڑکیاں، عورتیں جو وہ جانتا تھا سب کی سب چالو مال تھیں جیسا کہ اس کے دوست کہا کرتے تھے کہ تیرے پاپا نے نوا ں
چالو مال امپورٹ کیا ہے۔ اُن سب لڑکوں سے وہ کیسے لڑ سکتا تھا۔ کتنوں کی زبان بند کرا سکتا تھا۔ وہ سب اس کے
دوست تھے بھی اور نہیں بھی۔ لیکن اندر سے یوسف ان کے اور خود کے بیچ ایک گہری کھائی دیکھتا تھا جسے پار کر کے وہ
ان کے پاس نہیں پہنچ سکتا تھا۔ کبھی کبھی اپنے کو ان سے کم تر سمجھنے کے احساس کو وہ یہ سوچ کر کم کر لیتا تھا فلاں فلاں لڑکا
اپنے باپ سے چھپ کر پینے لگا ہے، وہ نہیں پیتا تھا۔ سگریٹ اکثر شروع کر چکے تھے جس سے وہ پرے تھا اور ان میں سے
بعض اپنے اُسی لائن پر چل پڑنے کے کارنامے کُھلم کُھلا دوستوں کے حلقے میں سُناتے تھے جس پر نہ جانے کب اس کے باپ
آدم بھائی عیسیٰ قاضی نے اپنے سفر کا آغاز کیا ہوگا۔ اُس کی زندگی ایسے کارناموں سے انڈیا میں گزارے ہوئے دو سالوں
میں بھی خالی رہی تھی، جہاں اس پر کوئی نظر رکھنے والا نہیں تھا اور یہاں ساؤتھ میں بھی جہاں ایسی لڑکیوں کی کمی نہیں تھی جیسی..
اور آہستہ سے اس کی سوچ کے پیچھے سے ایک اور سوچ ابھر کر کہتی تھی، جیسی میرے باپ کے ہتھے چڑھتی رہتی ہیں۔

پہلے دونوں بہن بھائی ایک دوسرے سے چپٹے روتے رہے پھر بیڈ پر برابر برابر بیٹھ کے۔ یوسف اپنے سر کو دونوں
ہاتھوں میں پکڑے ہوئے تھا اور حفصہ نے تکیہ اٹھا کر اپنی رانوں پر رکھ لیا تھا جس میں مُنہ دھنسائے وہ رو رہی تھی۔

پھر باہر سے ممی کی آواز آئی "ارے یوسف، حفصہ تم دونوں اتنی دیر سے کمرے میں کیوں گھسے ہوئے ہو؟" اور
اندر داخل ہو کر وہ ٹھٹھک کر رہ گئی۔

"کیا ہوا؟ کیا کوئی بُری خبر آئی ہے؟" یہی اور اسی طرح کے کتنے ہی سوال اس نے کر ڈالے، اور دونوں منہ میں
ہاتھ لائے رہے۔ ایک گہری سانس لیتے ہوئے سارہ نے کہا "میں جانتی ہوں پپا کے بارے میں پھر کسی سے کچھ سُنا ہے۔"
کہتے ہوئے اس نے حفصہ کے چہرے کے نیچے سے تکیہ نکال لیا اور اپنے پیٹ میں اُس کا سر بھینچتے ہوئے کہا "مجھے سب معلوم
ہے مگر اب تم دونوں بڑے ہو گئے ہو۔ اب تک تو ان باتوں کے سُننے کی عادت ہو جانی چاہیئے تھی۔ مجھے دیکھو میں کہیں روتی
ہوں" اُس نے رُندھے ہوئے گلے سے کہا۔ پھر ایک ہاتھ سے حفصہ کے سر کو تھامے ہوئے اور دوسرے کی انگلیوں کو
یوسف کے بالوں میں کنگھے کی طرح چلاتے ہوئے کہا: — "YOUR FATHER IS NOT A BAD MAN; —
(تمہارا باپ بُرا آدمی نہیں ہے) — BELIEVE ME HE IS GOOD AT HE(ART) (یقین مانو وہ دل کا اچھا ہے)

دونوں کو ماں کے اس جھوٹ کی بھی عادت تھی۔ وہ شوہر کے دفاع میں یہ نہیں کہہ سکتی تھی کہ وہ پیتا نہیں ہے
ں کر جس کام کا تیرا اٹھتے بیٹھتے دیکھنے میں آتا ہو اس کی نفی کون کر سکتا ہے۔ لیکن وہ دوسری بات؟ اس کے نزدیک
نے کیا دیکھا تھا۔ یہی نا کہ وہ مشتبہ کردار کی عورتوں اور لڑکیوں کو ان دنوں میں جب اس کا اسٹور ہوتا تھا۔ سیلز گرلز
تا تھا اور کبھی کبھی ان میں سے کسی کو گھر کھانے پر بھی لے آتا تھا۔ محفلوں میں اگر پیے ہوتا تھا تو بغیر اس کی پروا کئے
ں کے سننے والوں میں کون ہیں، صرف ہم عمر مرد، یا نوجوان لڑکے، لڑکیاں، عورتیں اور ان کی ٹانگوں کے بیچ میں کھڑے
ہوئے چھ چھ، سات سات سال کے بچے بھی، وہ جب ایک بار ڈوین کی لینا شروع کرتا تھا تو رکنے کا نام ہی نہیں لیتا
تھا۔ اور بچے اس کی باتوں کو کچھ سمجھتے تھے کچھ نہیں سمجھتے تھے۔ اپنے کارناموں کے بیچ بیچ میں وہ عورتوں مردوں کی مستی
ے لطیفے بھی سناتا جاتا تھا جو ان لوگوں کے کانوں تک بھی پہنچ رہے ہوتے تھے جو سنجیدہ ہونے کی وجہ سے اس کے حلقے
سے دور دور بیٹھے ہوتے تھے۔

ایک بار پھر سارہ بی بی نے اپنے آنسوؤں کا گلا گھونٹتے ہوئے کہا "سب جھوٹ ہے۔ - I KNOW YOUR PAPI — انہیں پی کر ہوش نہیں رہتا ہے کہ کس کے سامنے کیا کہنا چاہئے۔ یہاں کون نہیں پیتا ہے۔ سب پیتے ہیں، ہن
سب کے، سوائے ایک دو کے۔ چلو اٹھو ہاتھ منہ دھوؤ۔" پھر بیٹی کو خوش کرنے کے لئے اس نے کہا "آج ہم ماں بیٹی ایک
نئیں گے۔ یوسف کو پسند ہے۔ ہے نا یوسف؟"

یوسف نے کھڑے ہوتے ہوئے کہا "کیا لفظ تھا حفصہ؟"

حفصہ نے میز کی طرف اشارہ کیا جہاں ایک کاغذ پر وہی لفظ مختلف ہجوں میں لکھا ہوا تھا۔ کاغذ اٹھا کر دروازے
طرف جاتے ہوئے یوسف نے کہا "میں اپنے کسی دوست کی بڑی ڈکشنری میں دیکھ کر بتاؤں گا۔"

"کیا؟" سارہ نے تعجب سے پوچھا۔

"وہ جو پپا کو ہے۔" حفصہ نے ماں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر للکارنے والے لہجے میں کہا۔

"کوئی بیماری؟"

"شاید۔"

"زیادہ پینے سے، ڈاکٹر حسین کتنی ہی دفعہ کہہ چکے ہیں، جگر خراب ہو جاتا ہے۔ میرا خیال ہے پپا کو وہی ہے۔"
ن اپنی اس توضیح سے وہ خود مطمئن نہیں تھی۔ اس کے دماغ میں بڑے زور سے خطرے کی گھنٹی بجی اور پسینے میں
دبتی ہوئی وہ بیٹی کے برابر بیڈ پر ڈھیر ہو گئی۔ تھوڑے توقف سے حفصہ نے ماں کے سر کو اپنے سینے سے لگا لیا۔

وہ سترہ اٹھارہ سال کی تھی اور ماں میں اور اس میں دوستی کے تعلقات استوار ہو چکے تھے۔

شام کو جب ماں کچن سے کھانا لاکر میز پر رکھ رہی تھی اور حفصہ میز پر پلیٹیں چُن رہی تھی اور کھانے کے انتظار میں پہلے سے میز پر بیٹھا ہوا آدم بھائی بے تابی سے گلاس کو دونوں ہتھیلیوں کے بیچ میں گھُما رہا تھا۔ ان دنوں وہ بالکل خالی تھا نہ کوئی اسٹور چلا رہا تھا نہ کہیں نوکر تھا۔ یوسف نے باہر سے آتے ہوئے ماں کی نظر بچا کر حفصہ کے ہاتھ میں وہی کاغذ کا ٹکڑا تھما دیا جس پر حفصہ نے وہ پُراسرار لفظ لکھ رکھا تھا۔

کاغذ کو اپنی مٹھی میں چھُپا کر حفصہ اپنے کام میں لگی رہی۔ پھر جب باپ نے سب سے پہلے کھانا شروع کر دیا اور یوسف کھانا اپنی پلیٹوں میں لینے لگے تو وہ کچن میں جا کر اُس کاغذ کی پشت پر لکھی ہوئی معنے جیسی عبارت کو پڑھنے لگی "مرد میں غیر معمولی جنسی خواہش، جنسی تڑپ"۔ اور لفظ کے صحیح ہجے کیپیٹل لیٹرز میں لکھے ہوئے ہیں۔

کھانے کی میز پر سے سارہ کی آواز آئی "ارے حفصہ وہاں کچن میں کیا کرنے لگی؟"

"میں جھینگوں کا اچار دیکھ رہی تھی۔" حفصہ نے باہر آتے ہوئے کہا۔

"وہ تو کب کا ختم ہو گیا۔"

بہن اور بھائی اپنی اپنی جگہوں پر قدرے مطمئن بیٹھے کھانا کھاتے رہے۔ دونوں اندر سے ناخوش تھے۔ وہ اس بات کا تھا کہ آدم کو کوئی بیماری نہیں تھی، لیکن جو تھا وہ ایسی بھی نہیں تھا کہ اس پر خوشی منائی جاتی۔

آدم سب سے پہلے کھانا ختم کر کے حسبِ عادت "گھومنے جا رہا ہوں" کہتا ہوا نیچے چلا گیا۔ باقی تینوں کے کھانے کی رفتار اور بھی سُست ہو گئی۔ یکبارگی منھ تک لائے ہوئے نقمے کو پلیٹ میں رکھتے ہوئے سارہ نے انگلش میں کہا:
"سو پیا کو کیا ہے؟"

یوسف اور حفصہ نے ایک ساتھ کہا "کچھ نہیں۔ ہمیں معلوم نہیں۔"

"میں نے سب دیکھ لیا ہے، یوسف نے تمہارے ہاتھوں میں پرچہ دیا تھا اور تم کچن میں اُسے پڑھ رہی تھیں۔ جھینگوں کے اچار کی باٹلی تلاش نہیں کر رہی تھیں۔"

یوسف اٹھ کھڑا ہوا۔ ماں بیٹی میز پر بیٹھی رہ گئیں۔

یوسف دیر تک سڑکوں پر گھومتا رہا۔ اتنے بڑے شہر میں حقیقت میں اس کا کوئی دوست نہیں تھا۔ سب ہی اُسے اس کے باپ کی نسبت سے جانتے تھے۔ اُس کی اپنی کوئی ہستی نہیں تھی۔ اس کے دن ہمیشہ سے سادہ تھے، بلکہ بہت بُرے گزرے تھے۔ علی گڑھ جانے سے پہلے بھی اور وہاں سے آنے کے بعد بھی۔ اُسے اِس کا کوئی غم نہیں تھا

وہ بغیر کوئی ڈگری لئے انڈیا سے واپس آیا تھا۔ سب جانتے تھے ایسا ہوگا کیوں کہ آدم اُسے اپنے پاس سے
شکل کوئی رقم بھیجتا تھا اور رشتے داروں کی بھیجی ہوئی رقم پر وہ عیش کر رہا تھا تو وہ بھی سوسائٹی میں جگت
بار وہ بچپن سے اپنے سر پر اٹھائے ہوئے تھا۔ بغیر کوئی ڈگری لئے واپس آنے پر اس بار بھی کوئی مذاق نہیں ہوا۔
نے بچپن سے لے کر آج کے واقعے تک کے درمیانی عرصے پر جگہ جگہ ٹھپہ بہ بطور دہرائی اس بار اس کی عادت سی
تھی۔ کب اُسے اسکول میں پہلی دفعہ ایک لڑکے نے اس کے باپ کی وجہ سے چھیڑا تھا۔ جب پہلا سٹور کھلا تھا اور کب
کے باپ نے اپنی سیلز گرل کی کمر میں ہاتھ ڈال کر گاہک کی طرف بڑھتے ہوئے کہا تھا "دیکھو انھیں یہ چاہیئے۔" اس
ایک کیلا کھلا کر سیلز گرل کی طرف بڑھا تھا۔ اُس دن رات کو سونے سے پہلے اُسے خود سے ایک جنگ لڑنی پڑی
۔ پپا ابھی باہر تھے، ممی سونے کے لئے لیٹ چکی تھیں اور رعفرہ پڑھتے پڑھتے سو گئی تھی۔ "مجھے آج کی بات ممی کو بتانی
چاہئے یا نہیں۔" جو کچھ اس نے دیکھا تھا ایسے ہونا نہیں چاہیئے تھا۔ کیا اور دن بھی اسی طرح پپا کرتے ہیں۔ ممی کو
ب کچھ پتہ ہوگا۔ میرا خیال ہے کچھ بھی پتہ نہیں ہوگا۔ ہو سکتا ہے میرے اس بتانے پر کہ پپا اپنی سیلز گرل کی کمر میں ہاتھ
لتے ہیں، ممی کو دکھ ہووے۔ ہو سکتا ہے وہ پپا سے گھر آتے ہی کہہ بیٹھیں کہ آپ کو جو کرنا ہے کریں لیکن کم سے کم
کو تو نہیں بگاڑیں اور آدم عیسیٰ قاضی، اس کا باپ، اُس کی دُھنائی شروع کر دے کیونکہ اکثر وہ آپے سے باہر
ہو جاتا تھا۔

اُن دنوں ممی کو بتانے کے لئے اس کے پاس بہت سی باتیں ہوتی تھیں پپا کا کسی سیلز گرل کے دونوں کندھوں
پر ہاتھ رکھ کر، دیر تک آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر باتیں کرنا، اسے اپنی طرف کھینچنا اور اُس کا مچھلی کی طرح تڑپ
کر ان کے ہاتھ سے نکل جانا۔ کبھی کبھی یہی حرکتیں اسٹور میں آنے والی عورتوں سے بھی ہو جاتی تھیں جن کے بارے
بے سف رائے قائم کر لیتا تھا یہ چالو مال ہے۔ یہ جملہ اس نے اپنے دوستوں میں سنا تھا اور اُس کے دماغ نے
دن اور عورتوں کو بہت کم عمری سے دو خانوں میں بانٹنا شروع کر دیا تھا۔ یہ چالو ہے، یہ چالو نہیں ہے۔ اور
تہ آہستہ ساؤتھ کی تمام مؤنث مخلوق، گوری، مخلوط خون والی (کلرڈ) ایشین، کالی خود بخود ان دو خانوں
نے لگی۔ یہ ایک طرح کا اس کا ذہنی کھیل تھا جو وہ دوستوں میں چلتے ہوئے بھی، جن سے اس کی ذہنی دوری تھی،
ے کھیل سکتا تھا۔ جس طرح لڑکوں کا یہ اندازہ لگانا کہ یہ عورت اسکرٹ کے نیچے انڈرویئر پہنے ہے یا نہیں۔
وہ لڑکے شرطیں لگاتے تھے اور جیت جانے والے کو ہار جانے والا سگرٹ پلاتا تھا۔ لیکن یہ ذرا بڑا ہو جانے کی
تھی اور جرأت کی۔

اس نے زندگی کو پیچھے پلٹ کر دیکھا۔ اس کے لوگ یعنی انڈین پریشانی کا شکار تھے۔ وہ اس طرح باتیں کرتے تھے جیسے کوئی بڑا فساد ہونے والا تھا اور وہ سارے ملک چھوڑنے پر مجبور ہو جائیں گے۔ اُسے معلوم تھا وہ جس سے تعلق رکھتا تھا ماسے گورے حاکم لوگ پسند تھے، اب وہ خواہ انگریز ہوں خواہ افریکانرز AFRIKANERS اور انھیں اپنا مستقبل انہی گوروں کے زیرِ سایہ محفوظ نظر آتا تھا۔ یہ دوسری بات تھی کہ افریکانرز اپنی گفتگو میں بیشتر اور سرِعام کبھی کبھی اُن کے لئے کُولی کا لقب استعمال کرتے تھے۔ اُن کے نزدیک سب انڈیا سے آکر یہاں رہ بسنے والے وہ قُلی تھے جنھیں انگریز یہاں مزدوری حمالی کے لئے لائے تھے۔ اس سے انھیں کوئی سروکار نہیں تھا کہ ایسوپ قاضی کا باپ یہاں تجارت کرنے آیا تھا بوجھ ڈھونے نہیں اور کون ٹیچر کی حیثیت سے آیا تھا یا کوئی نوکری کرنے۔ خود سارہ کا باپ پڑھا لکھا عزتِ نفس کا مارا خود ساختہ انسان تھا جس نے بڑھاپے میں مرنے کے لئے ننگے بھوکے انڈیا کو دولتمند ساؤتھ ایفریکا پر ترجیح دی تھی۔ لیکن آدم عیسیٰ قاضی خود کو کُولی پکارے جانے کا بھی بُرا نہیں مانتا تھا۔ اس کے ہم قوم افراد کالوں کا ذکر اُن کے لئے باسٹرڈ (حرام زادے) استعمال کئے بغیر نہیں کرتے تھے۔ وہ اس کا بھی عادی نہیں تھا۔ اُسے سیاہ عورتیں بھی پسند تھیں۔ وہ جہاں تھا خوش تھا۔ اگر انسانوں کی اس بڑی آبادی کو جس کا نام جنوبی افریقہ تھا علاقہ وار آبادیوں میں تقسیم کیا جا رہا تھا تو کیا ہوا۔ سفید علیحدہ، ملے جُلے خون والے علیحدہ، انڈین علیحدہ، زُولو علیحدہ تو کیا ہوا۔ جہاں لوگ سنجیدگی سے سیاست پر بات کر رہے ہوتے تھے وہ وہاں سے اُٹھ جاتا تھا۔ وہ جانتا تھا کالے اور گورے دونوں ایک دوسرے سے نفرت کرتے ہیں اور انڈیا سے آکر یہاں رہ بسنے والوں سے دونوں کو نفرت ہے۔ وہ کہتا تھا "نفرت ہے میں برو برماننا ہوں پن اپن کو اس سے کیا لینے کا ہے۔ جا کے انڈین اوشن میں جمپ مار دے کیا؟" واپس انڈیا جا کر وہاں بسنے کا خیال اس کے ذہن میں کبھی نہیں آیا تھا۔

لیکن یوسف کے لئے یہ باتیں اہم تھیں۔ یہ لوگ جن کے پاس پیسہ تھا اگر ایسا ہونا ہے جیسا کہ سُننے میں آرہا ہے تو وقت آنے پر اپنا پیسہ لے کر کدھر کو بھی نکل جائیں گے۔ انگلینڈ، انڈیا، پاکستان یا کہیں اور۔ لیکن خود اُس کے پاس کیا تھا۔ مہینے کے آخر تک کا خرچہ جو چھوٹی موٹی نوکری سے اُسے ملتا تھا۔ اور اُسے اپنے مالکوں سے نفرت محسوس ہوتی تھی جو اس پر ترس کھا کر کہ اس کا باپ رنگیلا ہے ایک دم کڑکا، اُسے نوکری دے دیتے تھے۔

اُن ہی لوگوں نے ترس کھا کر جب آدم عیسیٰ قاضی کا کاروبار، اگر اُسے کاروبار کہا جا سکتا ہے، بالکل ٹھپ ہو گیا تھا تو اس کی پڑھنے کی لگن دیکھ کر اُس کو علی گڑھ بھیجنے کا سوچا تھا۔

اُن کے اس فیصلے کے بعد مئی، جون کی وہ صبح آئی جب لوگ اُسے خدا حافظ کرنے کے لئے ڈربن پورٹ پر جمع ہوئے۔

ں وقت اُس کے پاس اپنا کیا تھا؟ کچھ بھی نہیں سوائے اپنے جسم کے جس کے زندہ رکھنے میں باپ سے زیادہ ماں نے محنت کی تھی۔ نیا گرم سوٹ جو وہ اس وقت پہنے تھا، کمبل، انڈیا پہنچ کر پہننے کے لئے ٹھنڈے کپڑے، نئے جوتے سب چیزیں اُ بے چارے کا باپ رنگیلا ہے، کو اِن لوگوں نے تحفتاً دی تھیں اور اس کا ٹکٹ اور ماہ دو ماہ کا خرچہ سب ان لوگوں کی جیب سے آیا تھا جو اُسے نصیحت کر رہے تھے "ماں بہن کے چھوٹنے کا غم مت کرنا، جی لگا کر پڑھنا اور ڈاکٹر بن کر لوٹنا۔"

باپ کے چھوٹنے کے غم کی بات کسی نے نہیں کی جو اس سردی میں ایک بوسیدہ سا اوورکوٹ پہنے ٹھٹھر رہا تھا اور ایک ایک سے یوسف کو جہاز پر چھوڑنے آنے کا شکریہ ادا کر رہا تھا۔ یہ حقیقت تھی اُسے نہیں معلوم تھا کہ تمام خرچہ کون کر رہا تھا۔ اُس کے کان میں اس قسم کی باتیں پڑ رہی تھیں کہ یوسف علی گڑھ جا رہا ہے، وہاں وہ پڑھے گا جس طرح اور بہت سے ساؤتھ کے لڑکے بمبئی اور علی گڑھ میں پڑھ رہے تھے۔ اس نے اس سلسلے میں سارہ کو بھاگ دوڑ کرتے دیکھا تھا اور اپنے آخری اسٹور میں جس پر بے کسی برستی تھی اور مشکل ہی سے کوئی گاہک آتا تھا، کھڑا کھڑا وہ سوچتا تھا "یہ سب کیسے ہوگا۔" اور پھر اسی طرح اس خیال کو جھٹک کر دماغ سے نکال دیتا تھا جس طرح ساؤتھ کی سیاست کے جھمیلوں کو۔ اس وقت تو وہ خوشی کے آنسو آنکھوں میں بھرے ایک ایک کا ہاتھ پکڑ کر اپنے بیٹے کو جو اس کی آنکھ کا تارا تھا، سی آف کرنے آنے کا شکریہ ادا کر رہا تھا۔

جیٹی سے دور ہوتے ہوئے جہاز پر سے یوسف دیر تک اس سین کو دیکھتا رہا۔ لوگ اُسے ہاتھ ہلا رہے ہیں، ماں اور حفصہ ایک طرف کو سب سے الگ کھڑی اُسے دیکھ رہی ہیں اور کبھی کبھی ماں رومال اپنی آنکھوں پر چھوا لیتی ہے۔ پھر دور سے اُسے اتنی دیر سے خاموش کھڑی حفصہ اپنی ماں سے لپٹتی نظر آئی۔ اُن دونوں سے پرے سرکس کے مسخرے کی طرح اس کا باپ کبھی اُچک کر دونوں ہاتھ ہوا میں اُٹھا کر اُسے الوداع کرتا تھا، کبھی اُس بھائی اور اُس بھائی سے لپٹ کر اپنے گریہ کا اظہار کرتا تھا۔

سارہ نے اُسے بار بار کہتے سُنا "غم سے میرا سینہ پھٹ جائے گا۔ یوسف میرا اکلوتا بیٹا ہے۔"

لیکن لوگ اُس کے ان جملوں پر ہنس رہے تھے۔ یہاں تک کہ وہ ڈیک پر کھڑے ہوئے یوسف کی اور یوسف اُن کی نظروں سے اوجھل ہو گئے۔

کسی دوسرے ملک اور اجنبی ماحول میں ہونے سے جو سکونِ قلب ملتا ہے اُسے صرف وہ ہی سمجھ سکتا ہے جس کی زندگی اپنے ماحول اپنے شہر میں ہر طرح کے عذاب سے گھری رہی ہو۔

علی گڑھ کے لڑکے اُسے یوسف کہتے تھے یا گجراتیوں کے طور طریقوں سے واقف لڑکے یوسف بھائی۔ کسی کے لئے وہ "بے چارے کا باپ رنگیلا ہے" نہیں تھا، جس حوالے سے وہ جوہانسبرگ میں، بالخصوص اپنی کمیونٹی میں پہچانا جاتا تھا۔ سب کا خیال تھا گجراتیوں، کاٹھیاواڑیوں کی طرح وہ بھی کسی سیٹھ کا بیٹا ہے۔ آہستہ آہستہ یوسف کا سہما سہما رہنا ختم

ہوتا گیا۔ جس دن حفصہ اور اس کی ماں کا مشترکہ خط آتا تھا اس پر محبت کے دروازے کھل جاتے تھے۔ وہ سوچتا تھا کسی دن۔

لیکن یوسف کو کسی دن کے خواب کو خرچے کی تنگی اس طرح پریشان کرتی رہتی تھی جس طرح سونے والے کو پلنگ میں چھپے کھٹمل، کان پر بھن بھن کرتے ہوئے مچھر۔ جن ہمدردوں کی ایما اور دلاسے پر سارہ نے یوسف کو علی گڑھ بھیجا تھا ان کی مدد غیر مستقل تھی۔ حالانکہ معاہدہ، جو زبانی تھا یہی تھا کہ وہ یونیورسٹی کے دو اور میڈیکل کالج کے پانچ سالوں کا خرچہ اُسے دیتے رہیں گے جس میں جتنا بن پڑے گا وہ اپنی اور حفصہ کی محنت سے شامل کرے گی۔ آدم عیسیٰ کیا دے گا اس پر تکیہ کرنا بے سود تھا اور جب یوسف ڈاکٹر بن کر کمانے لگے گا تو اُن کے اس قرض حسنہ کو آہستہ آہستہ اتار دے گا۔

لیکن خرچے کے بارے میں متفکر رہ کر پڑھنا آسان کام نہیں ہے۔ اپنے ملک کی سیاست اور خطرے کو بھول کر وہ بھی مقامی لڑکوں کی طرح مسلم لیگ اور کانگریس کی سیاست میں دلچسپی لینے لگا۔ یہاں تک کہ ایک دن اُس نے محسوس کیا باہر کے ملکوں سے آئے مسلمان طلباء جن میں گجراتی کاٹھیاواڑی بھی تھے پاکستان جا رہے ہیں جو اچانک خیالات کی دنیا سے عالم وجود میں آ گیا ہے۔

سارہ کے خطوں سے پتہ چلتا تھا کہ اُس کے لئے اسے علی گڑھ میں رکھنا یا پاکستان بھیجنا دشوار سے دشوار تر ہوتا جا رہا تھا۔ یوں ایک دن پھر اُس نے اپنے آپ کو ڈربن کے جیٹی پر کھڑے دیکھا جہاں اس کی ماں، حفصہ اور باپ کھڑے تھے اور چند رشتے دار۔ سارہ کی آنکھ میں آنسو تھے بیٹے سے دو سال بعد ملنے کی خوشی کے لیکن اُن آنسوؤں میں کتنی آمیزش ہزیمت خوردگی کی تھی یہ کسی کو معلوم نہیں تھا۔ حفصہ اُس سے چمٹ گئی۔ وہ بھی رو رہی تھی۔ یوسف کا چہرہ خفت سے سُتا ہوا تھا۔ نہ آنسو تھے وہ انھیں علی گڑھ سے بمبئی اور بمبئی سے ڈربن کے طویل سفر میں زادِ راہ کی طرح خرچ کر آیا تھا۔ اور اب اس کی آنکھیں دھلی سی لگ رہی تھیں۔

ان تینوں سے ذرا ہٹ کر آدم عیسیٰ قاضی کھڑا سگریٹ پی رہا تھا۔ اُس کی رات بے چینی سے کٹی تھی کیونکہ رات اُسے اپنے کو نہیں ملی تھی لیکن اُسے امید تھی وہ جلد ہی کسی دھندے سے لگ جائے گا۔ اپنا یا کسی اور کا۔ اور پھر یہ کہ وہ اُس سے کہہ چکی تھی یوسف بے چارے کی پڑھائی کے دن ختم ہو چکے، اب اُسے روزی کمانی پڑے گی۔ اور اس کا مطلب بس قاضی نے یہ لیا تھا کہ یوسف کی تعلیم پوری ہو چکی تھی اور اب وہ بھی گھر کا کمانے والا ایک فرد ہو جائے گا۔ اس سے وہ اُسے کیا چاہئے تھا۔

رات کو سوتے وقت یوسف کے دماغ میں وہی لفظ کئی بار گونجا جو اُسے معلوم تھا کہ اپنے ذہن میں لئے اس کی

بن سوئی ہوگی۔ جو اس کا باپ تھا اور شکر ہے اس کی ماں نہیں تھی۔ ایسی عورتوں کے لئے بھی کوئی لفظ ہوتا ہوگا۔ جیسی اس نے حساب لگایا سوسائٹی میں کون کون تھی۔ چھوٹی بڑی ہر عمر کی۔ نوری۔ عطرو۔ ایشین اور کالی سیاہ جن کی ریپوٹیشن ابھی نہیں تھی۔ ان میں سے چند ایک کے لئے اس کے دماغ نے بہت جا ماپا۔ لیکن اس میں اسے خود میں ایسے باپ کی جھلک نظر آئی جس سے اُسے بیک وقت شدید نفرت بھی تھی اور ہمدردی بھی۔ محبت نہیں۔ جیسے ایسے اندر ایسے صدمات کے پیدا ہونے پر اس کا دل دھڑکنے لگتا تھا اور ماتھے پر پسینے کی بوندیں آجاتی تھیں۔ میرے ڈیڈی ایسے تھے ماما ایسی ساس ہے کہیں میں خود بھی تو ایسا نہیں بننے جا رہا ہوں جو یہ خیالات مجھے گھیر لیتے ہیں۔ سچ ہے اُسے کئی گرہ سے ہوئے تین سال ہو گئے تھے اور اُس نے شراب اور عورت کو چکھا بھی نہیں تھا۔ اور ان تین سالوں میں اس کی ہستی بھرے شکر اور ریشم کے کوئے میں بند ہو گئی تھی جس کا نام تھا "بے چارے کا باپ رنگیلا ہے"

برابر کے کمرے میں لیٹی سارہ کچھ پڑھ رہی تھی اور آدم بھائی نوشے سے خوب پی کر لیٹا تھا اور اس کے خراٹوں سے کمرہ گونج رہا تھا۔ سارہ نے اس کے ہڈیوں بھرے چہرے کو دیکھا اور سر سے پاؤں تک نظر دوڑائی۔ وہ عام پینے والوں سے کتنا مختلف تھا۔ لگتا تھا شراب اس کے جسم میں سے ہو کر گزر جاتی تھی، اپنا کوئی نشان نہیں چھوڑتی تھی۔ جیسے موٹاپا، بڑی توند، ہائی بلڈ پریشر۔ کوئی اور مرض جن کے شکار ہو کر کمیونٹی میں کتنے ہی مرد اللہ کو پیارے ہو چکے تھے۔ اور یہاں اس کے برابر میں لیٹا ہوا ایک دبلا لمبا جسم تھا، پُرسکون، سیاست، تجربات، کھرے دو لفظوں کی دید سے دور۔ کاش وہ خود بھی اندر سے اتنی ہی شانت ہوتی اور دونوں بچے بھی۔ لیکن ایسا نصیب سب کا نہیں ہوتا۔

آدم جن دنوں کمانے لگتا تھا آدھی کمائی گھر کو دیتا تھا اور آدھی میں اپنا گزارا کرتا تھا۔ کاروبار کی دنیا میں اگر اُس کی ساکھ گر گئی تھی تو پینے پلانے والوں کی دنیا میں اس کی ساکھ اتنی ہی مضبوط ہو گئی تھی۔ لوگوں کو اس کے ساتھ پینے میں مزا آتا تھا کیونکہ ایک پیگ کے بعد ہی وہ پینے ہوئے اون کی طرح اگر ایک بار کھلنے پر آتا تھا تو کھلتا ہی چلا جاتا تھا۔ لوگ پی کر رونے لگتے ہیں یا کمینے پن پر اُتر آتے ہیں، وہ پی کر بیک وقت الف لیلہ اور کاما سوترا کا مصنف بن جاتا تھا۔ کس پر کیا بیتی تھی اور کس طرح اُن بیاہی لڑکی پر ہاتھ ڈالنا چاہئیے۔ اس کی گفتگو سوسائٹی کے اور اپنے تجربات اور اُن سے پیدا ہونے والے اُس کے فلسفے سے مملو ہوتی تھی۔ انہی محفلوں میں کبھی کبھی اُسے ایک بار پھر اپنی بزنس کی کوشش کرنے کا آسرا کوئی دے بیٹھتا تھا اور اگر وہ بالکل ہی کڑکا ہوتا تھا تو ساتھ پینے والوں میں سے کوئی اُسے کل سے کام پہ آجانے کی پیشکش کر دیتا تھا۔

انہی دنوں جوہانس برگ کے افق پر ابراہیم نمودار ہوا۔ ایک ہیٹیچر گھرانے کا روشن مستقبل۔ اور اُس کے

آنے کی خبر سب سے پہلے آدم عیسیٰ قاضی نے اپنی بیوی کو دی کہ ڈربن پہنچ گیا ہے اور دو ایک دن میں جوہانسبرگ پہنچ جائے گا۔ سارہ کے کام میں لگے ہوئے ہاتھ اس خبر پر پہلے سُست ہوئے پھر رُک گئے۔

"ڈاکٹر بن گیا؟"

"میرے کو کیا معلوم۔"

"بالکل لوٹ رہا ہے یا تھوڑے دنوں کے لئے آیا ہے؟"

"میرے کو کیا معلوم۔ اور میرا خیال ہے اس سے زیادہ اُس کے باپ کو بھی پتہ نہیں ہے جس نے میرے کو خبر سُنائی اور ایسے سنائی جیسے اُس کا بیٹا، جو دوسروں کے ٹکڑوں پہ پلا ہے، ہندوستان، پاکستان فتح کرکے اب ساؤتھ ایفریکا کو فتح کرنے کو آیا ہے۔ سالہ پیے ہوئے تھا۔"

ابراہیم دوسروں کے ٹکڑوں پر نہیں پلا تھا، اس میں اور یوسف میں بڑا فرق تھا۔ وہ پہلے انڈیا میں اور پاکستان بن جانے کے بعد سے وہاں پچھلے چھ سات سال سے تھا۔ اس کی ماں کے رشتے دار بمبئی میں بھی تھے اور کراچی میں بھی جو اُسے بخوشی فنانس کر رہے تھے اور اُسے ڈاکٹر بن جانے پر کسی قسم کے قرضے کو اُتارنا بھی نہیں تھا۔

"لڑکا اچھا ہے۔" سارہ نے کہا۔

"میں کیا کہتا ہوں بُرا ہے؟" آدم نے جواب دیا۔

سارہ نے اُس کے چہرے کو دیکھا کہ اُس پر کہیں امید بھری خوشی کی رمق ہے جو ایک ایسے شخص کے چہرے پہ ہونی چاہیئے تھی جس کی بیٹی سترہ اٹھارہ سال کی ہو اور کنواری ہو۔ لیکن آدم کا چہرہ اس معاملے میں بالکل سپاٹ تھا۔ وہ دیر تک ابراہیم کے باپ کو بُرا بھلا کہتا رہا جو سالہ دوسروں سے فرمائش کرکے وہسکی پیتا تھا اور خود کسی کو ایک سگریٹ بھی نہیں پلا سکتا تھا۔ گھر سے باہر جاتے ہوئے اس نے جھلاہٹ میں کہا "اُس سالے کے بیٹے کو انڈیا پاکستان میں پڑھنے کا کیا حق تھا۔"

"حق ہے۔" سارہ نے کہا "میری طرح کے اس کی ماں کے بھائی نہیں ہیں۔ ان کے پاس پیسہ ہے اور وہ اپنے بھانجے کو پڑھا رہے ہیں اور اپنی بہن کا گھر بھی چلا رہے ہیں۔" یہ کہتے کہتے وہ رو پڑی۔ آخری الفاظ اس کے سینے میں ہی دبے رہ گئے کہ نہ اُسے تعلیم ادھوری چھوڑنی پڑے گی، نہ پاس ہو جانے پر اپنے ماموؤں، خالاؤں کا قرضہ اتارنا پڑے گا جس کا کھٹکا یوسف کو جتنے دن وہ انڈیا میں رہا تھا ہر وقت لگا رہتا تھا۔

شام کو جب یوسف گھر لوٹا تو سارہ نے اس سے بظاہر بے تعلقی سے پوچھا "سُنا ہے احمد بھائی پٹیل کا بیٹا ساؤتھ لوٹ آیا ہے۔"

"تھوڑے دونوں کو" یوسف نے کہا" وہ اور اس کی ماں اُس کے لئے لڑکی دیکھ رہے ہیں۔"
سارہ کے سینے میں دھکڑ پکڑ ہونے لگی۔ وہ مزید کچھ سنانا چاہتی تھی۔

یوسف نے جوتے موزے اتار کر دن بھر کے تھکے ہوئے پیروں کو ٹھنڈے فرش پر رکھ کر سیدھا کرتے ہوئے کہا۔
"ممی میرا خیال ہے آپ کے اور میرے ساتھ حفصہ بھی اس گھر کے ماحول میں گھلتی جا رہی ہے۔ یہ بُرا ہے اگر ہم ابراہیم کو ایک دن کھانے پر بُلائیں۔"

سارہ جو کچھ کہنا چاہتی تھی وہ یوسف کہہ گیا تھا۔ اس نے صدق دل سے کہا" بالکل بُرا ہے۔ ابھی حفصہ بڑی تو نہیں ہے دیکھنے میں۔"

"بڑی؟" یوسف نے تعجب سے کہا" وہ تو تتلی کی طرح نازک اور سفید ہے۔"

سارہ جانتی تھی یوسف اور حفصہ ایک دوسرے کو کتنا چاہتے ہیں۔ بہن کو سوسن کے پھول سے تشبیہ دے کر اس نے خود گویا اپنی ماں کے حسن کی تعریف کی تھی۔

پھر ایک دن اپنی نوکری سے لوٹتے ہوئے جہاں وہ دونوں کام کرتے تھے، اس کی نظر ابراہیم پر پڑی۔ دونوں نے ایک دوسرے کو "کیم چیو" کیا۔ ابراہیم، یوسف سے بالکل مختلف تھا۔ دوسروں کے پیسے پر پڑھے نے اس کی شخصیت کو مجروح نہیں کیا تھا۔ نہ وہ بات جھجک جھجک کر کرتا تھا۔ نہ یوسف کے ساتھ چلتے ہوئے اُس کے کندھے نیچے کو گرے ہوئے تھے اور نہ سینہ اندر کو دھنسا ہوا جیسے ایک خود سے شرمندہ انسان کا ہوتا ہے۔ دونوں ایک ہی سمت میں جا رہے تھے۔ پہلے وہ پاکستان کی سیاست پر بات کرتا رہا جس سے یوسف ناواقف تھا۔ پھر ساؤتھ کوریا کی سیاست پر جس میں یوسف کو اگر دلچسپی تھی تو بس اتنی کہ یہاں سے جتنی جلدی نکل لیا جائے اچھا ہے۔ پھر ہمت کر کے یوسف نے اُسے گھر چلنے کی دعوت دی جسے ابراہیم نے کسی اور دن سہی پر ملتوی رکھا۔ ابھی وہ یہاں تین چار ہفتے تھا۔ اس کے بعد اُسے پاکستان واپس جا کر آخری سال کا امتحان دینا تھا۔

"اس کے بعد؟" یوسف نے ڈرتے ڈرتے پوچھا۔

"بیک ٹو دی پویلین۔" اس نے مسکرا کر کہا اور پھر ایک دم جوش میں آتے ہوئے کہا" مجھے انڈیا، پاکستان دونوں سے نفرت ہے۔ بھکاریوں کے ملک، ہر طرف گندگی۔ میں واپس یہاں آؤں گا اور اپنی پریکٹس جماؤں گا۔"
ایک چوراہے پر پہنچ کر دونوں نے ایک دوسرے کو "سولونگ" کیا اور چند قدم چل کر یوسف نے اپنے حواس کو مجتمع کرتے ہوئے کہا" یاد رکھنا ایک رات کھانا ہمارے ساتھ کھانا ہے۔" یہ کہتے ہوئے اُسے یقین تھا اس معاملے میں ممی کی

اور اس کی رائیں دو نہیں ہو سکتی تھیں۔

تقریباً دو ہفتے بعد وہ دن آیا جب ابراہیم اپنے ماں باپ کے ساتھ آدم عیسیٰ قاضی کے گھر رات کے کھانے پر آئے دونوں وہ پرطیوریا، کیپ ٹاؤن، لیڈی اسمتھ، پیٹر میرٹس برگ، ڈربن اور نجانے کہاں کہاں گردش میں رہا تھا اور ہر جگہ ہاتھ لیا گیا تھا۔

حفصہ کو دیکھ کر وہ مبہوت رہ گیا کہ اتنی خوبصورت لڑکیاں بھی دنیا میں ہو سکتی ہیں۔ آدم عیسیٰ قاضی آج کی دنیا کی سیاست سے بے خبر ابراہیم سے کھل کر گپیں ہانک رہا تھا جیسے وہ اس کا ہم عمر ہو۔ احمد بھائی بٹیل سے وہ بے رُخی برت رہا تھا۔ بس کبھی کبھی اُس کی بیوی یعنی ابراہیم کی ماں کی کسی بات کا جواب دے دیتا تھا۔ دونوں عورتیں شاید زندگی میں پہلی بار ایک دوسری سے اتنی قریب سے ملی تھیں۔ پھر سارہ اٹھ کر کھانا لگانے میں حفصہ کا ہاتھ بٹانے لگی۔

کھانا کھاتے میں ابراہیم نے کئی بار حفصہ سے بات کرنا چاہی لیکن وہ نظریں نیچے کئے کھانا کھاتی رہی۔

اسے ایک کامیاب ڈنر کہا جا سکتا تھا۔

شادی والے دن بھی آدم عیسیٰ قاضی احمد بھائی بٹیل سے کھنچا کھنچا سا رہا۔ اپنے شادی کے لباس میں حفصہ واقعی پری لگ رہی تھی اور ابراہیم اپنے نئے سوٹ میں لگ رہا تھا کہ اسی کے لئے بنا ہے۔ آدم عیسیٰ قاضی کو نکاح کے وقت تعجب تھا کہ یوسف کی ماں نے شادی کا انتظام کیسے اور کہاں سے کیا تھا۔ دونوں گھر لٹے کٹے ہیں۔ اس نے دعا کے لئے ہاتھ اٹھائے ہوئے سوچا، اور یہ بات بھی سچی ہوگی کہ ابراہیم کی طرف سے خرچ اس کے ماموؤں نے کیا ہوگا۔ پر سارہ نے کہاں سے ۔۔۔ ؟ "خیر" اس نے آمین کی جگہ منہ پر ہاتھ پھیرتے ہوئے زور سے کہا۔ اس کے دونوں طرف بیٹھے ہوئے آدمیوں نے چونک کر اُسے گھور کر دیکھا۔ کیا وہ اس وقت بھی پئے ہوئے تھا؟ لیکن ایسا نہیں تھا۔

رخصتی کے وقت سب نے دیکھا اُس کی آنکھوں میں آنسو تھے اور وہ سارہ کا ہاتھ پکڑے کھڑا تھا۔

شادی کے کچھ عرصہ بعد ابراہیم پاکستان واپس چلا گیا اور حفصہ سے وعدہ کر کے گیا وہ اُسے اور اُس کی ماں کو جلد وہاں سیر کے لئے بلائے گا اور چاہے تو ماں بیٹی عمرہ کرتی ہوئی وہاں آئیں یا واپسی پر کریں۔ آخر وہ اپنے نانا کی ولاد میں واحد لڑکا تھا اور ان کے آنے جانے اور عمرہ کا خرچ بآسانی برداشت کر سکتا تھا۔

حفصہ کی شادی کے بعد، اگرچہ پہلے آدم عیسیٰ قاضی کو تھوڑی بہت گھر کی فکر رہتی بھی تھی تو وہ بھی ختم ہو گئی۔ اور فکر کو ختم کرنے میں بڑا ہاتھ یوسف کا تھا جو اس گھر کا باربردار گھوڑا تھا۔ حفصہ نے اپنی ماں کے ساتھ عمرہ کیا اور

ایک چکر پاکستان کا لگایا پھر ابراہیم جوہانس برگ لوٹ آیا اور اپنی پریکٹس شروع کر دی۔ حفصہ کے پہلا بیٹا ہوا اللہ اس کے تھوڑے ہی دن بعد بائیس سال کی عمر میں یوسف کی شادی عائشہ سے ہو گئی۔ اپنے گھر کی اس دوسری شادی کے وقت بھی آدم عیسیٰ قاضی کھویا کھویا سا تھا۔ اُسے تعجب تھا یوسف شادی کر رہا ہے۔ دعا کے لئے ہاتھ اٹھائے اٹھائے وہ خود سے بولتا رہا۔ اگر کوئی کان قریب لا کر غور سے سنتا تو اُسے پتہ چلتا آدم حساب لگا رہا تھا وہ خود کتنا بڑا تھا جب اس کی شادی سارہ سے ہوئی تھی اور یوسف کی عمر اس وقت کتنی ہے؟ سب کے ساتھ دعا کے لئے اٹھے ہوئے ہاتھوں کو منہ پر پھیرتے ہوئے کہا "بیس یا بائیس"۔ اس پر اس کے آزو بازو بیٹھے ہوئے دونوں شخص چونک پڑے۔ ان میں سے ایک نے اُسے کندھا پکڑ کر ہلاتے ہوئے کہا "کس کی شادی ہے؟"

"میرے بیٹے کی" آدم نے سینہ باہر نکالتے ہوئے کہا۔

توقع کے خلاف آدم کے تعلقات عائشہ سے بہت اچھے رہے۔ شاید اس کی وجہ یہ تھی کہ سارہ اور یوسف اس سے بات کرتے ہوئے کتراتے تھے اور عائشہ اس پر ترس کھا کر کھانا ختم ہو جانے کے بعد کھانے کی میز پر بیٹھی دیر تک اس کی باتیں سنتی رہتی تھی۔ اکثر اُسے آدم کی سانس پر سوار شراب کا بھبکا آیا لیکن اُس نے اس کا بُرا نہیں منایا اور نہ ہی آدم کو ٹوکا۔ نہ ہی وہ بُو کے آنے پر اس سے پرے پرے کو بیٹھتی تھی جیسا کہ سارہ، یوسف اور حفصہ کرتے تھے۔ بلکہ حفصہ اگر ماں کے گھر آئی ہوئی ہوتی تھی تو بالعموم وہ باپ سے پرے پرے رہتی تھی۔ عائشہ اس کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا بھی خیال رکھنے لگی اور بدلہ چکانے کے لئے آدم کبھی کبھی اس کے لئے کیڈبری چوکلیٹ لے کر آتا تھا۔ ایک دفعہ اس نے عائشہ کو پرفیوم کی شیشی بھی دی۔

اس رات یوسف نے بیوی سے مذاق میں کہا "ہوشیار رہو۔ جانتی ہو جوہانس برگ کی لڑکیاں اُسے کیا کہتی ہیں؟"

"اولڈ رومیو"۔ عائشہ نے کہا۔

"بس؟ تم جوہانس برگ کی نہیں ہو، ورنہ اس کے ناموں کی فہرست تمہیں ازبر ہوتی۔"

"اولڈ کروک" (OLD CROOK) عائشہ نے کھلکھلاتے ہوئے کہا۔

"ہاں اسی لئے تو کہہ رہا ہوں بی کیئر فل"۔

عائشہ نے یوسف کی طرف کروٹ لی اور بازوؤں پر خود کو اٹھاتے ہوئے یوسف کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھا۔ کیا وہ یہ بات سنجیدگی سے کہہ رہا تھا۔ لیکن یوسف کھل کھلا کر ہنس پڑا اور اس کے جھکے ہوئے سر کو ہاتھوں میں تھامتے ہوئے کہا "ڈر گئیں؟"

"کاٹتا ہے؟" عائشہ نے جھوٹ بولتے ہوئے کہا "مگر بچھوؤں، سانپوں سے میں نہیں ڈرتی۔"
بات آئی گئی ہو گئی۔ دونوں دیر تک مستقبل کے منصوبے بناتے رہے۔ یوسف کا ارادہ کراچی میں
کاروبار کرنے کا تھا۔ عائشہ جہاں تھی خوش تھی لیکن اگر یوسف ایک دن جب اس کا کاروبار کراچی میں
ہوگا اور ان سب کو وہاں بلانے کا کہے گا تو وہ اس کے لئے بھی تیار تھی۔

ابراہیم اور حفصہ ساؤتھ میں اپنی زندگی سے مطمئن تھے اور چھٹی والے دن جب وہ ماں کے گھر آتی تو
یوسف کی ان باتوں کی کاٹ کرتی تھی۔ "ہم کیوں یہ ملک چھوڑیں؟ ہم یہیں پیدا ہوئے ہیں اور یہیں کے ہیں۔ ایک
سب ٹھیک ہو جائے گا۔ بھائی کی طرح مجھے یہاں گھٹن محسوس نہیں ہوتی۔ اگر یہ ملک کالوں اور گوروں کا ہے
ہمارا بھی ہے۔ ہم لوگوں نے بھی اس کے بنانے میں حصّہ لیا ہے۔"

یوسف کہتا "اس کو کوئی نہیں مانتا ہے۔ سفید کہتے ہیں تم مزدور بنا کر لائے گئے تھے اپنی مزدوری لے چکے ہو، اب
واپس جاؤ۔ کالے کہتے ہیں تم ایفریکانر کے وفادار رہو، آزادی کی جنگ میں انہی کا ساتھ دے رہے ہو۔"

حفصہ مدافعت میں کہتی "ہم کسی کا ساتھ نہیں دے رہے ہیں، نہ کسی کے خلاف ہیں۔"

اور حقیقت میں وہ اپنے گھر کام کرنے کے لئے آنے والے نوکر سے بہت اخلاق سے پیش آتی تھی۔ وہ اس کے بیوی بچوں
کا بھی بہت خیال رکھتی تھی۔

صابرہ بی بی ایک اچھی ساس تھی۔ جس نے ایک شرابی شوہر کے ساتھ زندگی گزار کر خاموش رہنے کا گر سیکھ لیا تھا۔
یہ ٹھیک ہے ابراہیم پیتا تھا، پر یہاں ساؤتھ میں سوائے معدودے چند کے کون نہیں پیتا تھا۔ جن کے اب لمبی لمبی سفید یا کھچڑی
داڑھیاں تھیں اپنے وقت میں سب کچھ کر چکے تھے اور اب تائب ہو کر تھوڑا بہت دین کا کام بھی کرنے لگے تھے۔ اس کا شوہر
مرنجاں مرنج آدمی تھا۔ بس اُس پر شام کے وقت گھبراہٹ سوار ہو جاتی تھی اور وہ گھر سے نکل پڑتا تھا۔ پھر دو چار گھنٹے بعد
جب وہ لوٹتا تھا تو ایسی جھیل کی طرح شانت ہوتا تھا جس کے پانی کو ہوا نہ چھیڑ رہی ہو۔ حفصہ گھر میں نہ اس کی موجودگی کو محسوس
کرتی تھی نہ غیر حاضری کو۔

آدم کی گھر میں موجودگی کو سب محسوس کرتے تھے کیونکہ وہ زور زور سے بولنے کا عادی تھا۔ اس کی غیر موجودگی کی
طرف کوئی توجہ نہیں دیتا تھا۔ جتنی دیر وہ باہر رہتا تھا عائشہ اور سارہ کھل کر باتیں کر سکتی تھیں اور اگر یوسف گھر میں ہوتا تھا
وہ بھی اُن کے پاس بیٹھ کر اِدھر اُدھر کی ہانکتا۔ لیکن ایک دن جب آدم صبح کا نکلا رات تک گھر نہیں آیا تو سب کو تشویش ہو گئی۔
کھانا ہمیشہ دونوں وقت گھر ہی کھاتا تھا، شاید اس وجہ سے کہ کوئی اور باہر کھلانے والا ہی نہیں ہوتا تھا۔ یوسف اُس کی

تلاش میں اس کے دوستوں کے گھر گیا اور اُن ٹھکانوں پر جہاں پینے پلانے کا سلسلہ ہوتا تھا اور بالآخر اُسے پتہ چلا کہ آدم بھائی عیسیٰ قاضی وہاں ہے اور اپنے آپے میں نہیں ہے کیوں کہ بہت چڑھا گیا ہے

جب یوسف بھیڑ میں داخل ہوا تو اُس نے اپنے پاپا کو سب کے بیچ میں کھڑے دیکھا۔ اُن کے بال بکھرے ہوئے تھے۔ ٹائی کی ناٹ کو ڈھیلا کر کے اُس نے قمیص کا اوپر کا بٹن کھول رکھا تھا قمیص بھی جگہ جگہ سے گیلی ہو رہی تھی۔ پتلون بھی گیلی تھی۔ اُس کے ہاتھ میں کوئی پیلے رنگ کا ڈرنک تھا جو بیئر بھی ہو سکتی تھی اور وہسکی بھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بہت دیر سے وہسکی چڑھاتا رہا تھا۔ دوسروں کے ہاتھوں میں بھی گلاس تھے لیکن ٹائی اور بال درست تھے۔ چند ایک نے کرسی کی دوسرے کوٹ اور کالر کندھے پر لٹکا رکھے تھے۔ ان میں جوان بھی تھے، ادھیڑ عمر والے بھی اور دو ایک بوڑھے بھی یعنی جن کی آدم بھائی جیسی عمر تھی اتنے یا اس سے کچھ بڑے۔ سب کی توجہ کا مرکز آدم بھائی تھے۔

یوسف جہاں تک بھیڑ میں بڑھا تھا وہیں ٹھٹھک کر رہ گیا۔ اس کا باپ ایک طرح کا بکھان کر رہا تھا اپنی جوانی کی کارگزاریوں کا، جنہیں سننے کا بچپن سے اب تک یوسف عادی ہو چکا تھا لیکن اس وقت جو بات تھی اُسے سنتے ہوئے یوسف کا بس نہیں چل رہا تھا کہ وہ زمین میں سما جائے یا اس شہر ہی سے یکدم غائب ہو جائے۔ یہ اُن دنوں کی بات تھی جب وہ بیس کا ہوگا اور اس کا باپ چوالیس پینتالیس کا اور جب ابراہیم جو بہت جلد اس کا منہ بولا بھائی بننے والا تھا سامنے آیا تھا۔

اس کے باپ نے گلاس سے ایک بڑا سا گھونٹ لے کر کہا "میں مرد کی عزت نہیں کرتا ہوں جو حقیقت بیان نہیں کرتا"

کسی نے کہا "اپنی بدمستی CAROUSAL کی کہانی سنا رہے ہیں۔"

"ہاں ہاں اپنی بدمستی کی، تمہاری نہیں اور یہ کہانی نہیں ہے حقیقت ہے۔ میں نے ایک کام زندگی میں کبھی نہیں کیا ہے۔ کیا؟ جھوٹ نہیں بولا ہے۔ اب میں تم سب کو بتلاتا ہوں ابراہیم کو میں نے کیسے پیدا کیا۔ ان دنوں ایک سی سیرین عورت یہاں تھی۔ مارتھا، ماریا یا میری یہی کچھ اس کا نام تھا۔ وہ اس پلیٹ کی طرح سفید تھی" سامنے رکھی ہوئی خالی پلیٹ کو چھوتے ہوئے کہا۔ "پورسلین وائٹ۔ تھوڑی بھاری پڑ گئی تھی، پر تھی میری عمر کی۔ مجھ سے کچھ کم یا زیادہ، اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ پی کر وہ ایسی ہو جاتی تھی کہ کونین واٹر کا کام کرتی تھی ایک گھونٹ کی رتی ہوس لگنے لگے۔ ایک دم بھوک کھل جاتی۔ VERY APPETISING۔"

ایک نوجوان ڈاکٹر نے کہا "A REAL APERITIF"

آدم نے ہنستے ہوئے کہا "سالی مچھلی کی طرح پیتی تھی۔ ایک رات اس نے مجھے سونے سے جگایا، میں نے کہا کیا ہوا؟" مجھے تعجب تھا مجھ سے چار گنا وہسکی اس نے پی تھی اور پھر بھی نشے کا اس کے چہرے پر نام نہیں تھا۔ اس وقت وہ مجھے

ایکدم بوڑھی لگی اور مجھے تعجب ہوا رات کو سونے سے پہلے وہ مجھے بیس یا پچیس سال کی دکھ رہی تھی۔ یہ ایکدم ستر کی کیسے ہو گئی۔ میں نے سوچا سالی پینک میں ہے۔

اس نے اپنے ڈینچرز منہ میں فٹ کرتے ہوئے مجھ پر چلانا شروع کر دیا، حالانکہ میں پوری طرح سے جاگ رہا تھا۔ میں نے پوچھا "کیا ہے؟" اور یوں ہی اس کا دل رکھنے کو اپنی بات کے آخر میں ڈارلنگ کا لفظ جوڑ دیا۔ حالانکہ اس وقت وہ میرے کو ڈارلنگ کی جگہ ڈائن دکھ رہی تھی اور وہ بھی حقیقت میں بے دانتوں کی۔

نوجوان اس کی گفتگو میں گھل کر دلچسپی لے رہے تھے۔ بوڑھے خفیف سے تھے اور یوسف اپنی جگہ پر بے بس کھڑا تھا۔ نہ اس میں اتنی ہمت تھی کہ وہ آگے بڑھ کر باپ کو کھینچ کر وہاں سے لے جائے نہ ہی تجسس اسے وہاں سے کھسک جانے کی اجازت دے رہا تھا۔ ابراہیم کا اس قصے میں بڑا رول تھا اور یہ بات بھی جو تھوڑی دیر میں پورے جوبرگ کی گجراتی کمیونٹی میں پھیل جانے گی اور وہاں سے دوسری ایشین کمیونٹیز میں، اس کے باپ کے دماغ پر چڑھی ہوئی شراب کا نتیجہ تھی جیسے پہلے بار بار ہوتا تھا یا اس کی کوئی حقیقت تھی؟

آدم بھائی ایک بار پھر سی شیلز والی عورت کے نام پر اٹکا ہوا تھا "یاد نہیں کیا تھا جیلیٹ یا گریس۔"

کسی نے کہا "مارتھا"۔

"تمہیں کیسے پتہ چلا؟" اس نے چونک کر کہا "کیا تم بھی اس کے ساتھ سو چکے ہو؟"

وہ نوجوان تھوڑا جز بز ہوا اور جھینپ مٹانے کو بولا "کیری آون"۔

پھر آدم خود ہی بولا "مارتھا ہی ہوگا بلکہ مارتھا ہی تھا اس کا نام۔ اپنے دانت فٹ کر کے مجھ سے بولی "ڈارلنگ: میں مرنے جا رہی ہوں۔" میں نے کہا "کاہے کو؟" وہ بولی "I AM DYING. مر رہی ہوں۔" یہ کہہ کر آدم عیسیٰ قاضی ٹھٹھہ مار کر ہنسا۔ "سالی نے غلطی سے سرہانے رکھا ہوا وہ پانی پی لیا تھا جس میں سونے سے پہلے اپنے ڈینچرز ڈبو کر رکھتی تھی اور جس میں ہائیڈروجن پراوکسائیڈ آدھوں آدھ ڈالا ہوا تھا۔ تب ہی اس کے دانت دن میں چمکتے تھے۔ اوہ میں یہ بتانا بھول گیا کہ اس رات اس کے فلیٹ میں سویا ہوا تھا۔"

"میں نے پوچھا "تو نے ایسا کام کاہے کو کیا؟" بولی ــ آدم عیسیٰ قاضی نے اپنے ماتھے کو دونوں طرف سے انگلیوں اور ہتھیلیوں سے پکڑ کر ہنسی سے بے حال ہوتے ہوئے کہا ــ "نیند میں پیاس لگی تھی، آج پی زیادہ گئی تھی اور روہ بھی چپ، گلا خشک تھا۔"

اب آدم عیسیٰ قاضی نے ہو ہو کر کے ہنسنا شروع کیا۔ "کہہ رہی تھی آج پی زیادہ گئی تھی جیسے اور روز کم پیتی تھی، رات دن مچھلی کی طرح شراب میں تیرتی تھی اور مجھ سے کہہ رہی تھی، آج زیادہ پی گئی تھی، ارے میرے ہی پیسوں کی تو

رہی تھی۔ خیر۔ میں نے کہا اب میں اس وقت تیرے لئے ڈاکٹر کہاں سے لاؤں۔ قے کرے۔ خیر، اُس نے منہ میں انگلیاں ڈال کے قے کی جس میں سے چاول اور جھینگوں کی سی بُو آ رہی تھی۔ پھر مجھ سے پوچھا "اب مَروں گی تو نہیں؟" اور میرے یقین دلانے پر کہ ہرگز نہیں مرے گی، بستر پر گر کر پھر سے ایسی ہو گئی جیسے کچھ ہوا ہی نہیں تھا۔" تھوڑی دیر جھوم کر آدم کرسی پر بیٹھ گیا

یوسف کے جسم کا تناؤ اتنا واقعہ سننے میں تقریباً ختم ہو گیا تھا۔ باپ بیٹے ہوئے لوگوں کے جمگھٹے میں گھرا بیٹھا رہا تھا اس سے زیادہ کوئی اور بات نہیں تھی، اُس نے خود کو یقین دلانا چاہا۔ تھوڑی دیر میں لوگ مجھ سے رخصت ہو چکے ہوں گے اور وہ سمجھا دے کر باپ کو گھر لے جائے گا، جیسے پہلے بارہا ہو چکا تھا۔ لیکن تب ہی آدم نے جیسے نیند سے چونکتے ہوئے کہا "ابھی دنوں کی بات ہے۔ ابراہیم اُدھر سے چھٹیوں میں آیا ہوا تھا، میرا مطلب ہے پاکستان سے۔ نوجوان تھا۔ پانچ سال بعد لوٹ آیا تھا۔ اِدھر ساؤتھ افریقہ سے اُدھر ساؤتھ انڈیا گھر والوں نے ڈاکٹری پڑھنے کو بھیجا تھا۔ وہاں اس نے دو سال ایک کولج میں گزارے۔ بنانا تھا جس شہر میں تھا وہاں اِدھر ساؤتھ کا تو کیا کوئی گجراتی بولنے والا نہیں تھا۔ پھر پاکستان میں ڈھائی [illegible] تین سال کاٹ کے آیا تھا۔ پر اُس کی گجراتی ویسی کی ویسی ہی تھی جیسی اِدھر ساؤتھ میں بسنے والوں کی۔ جیسا گیا تھا ویسا ہی لوٹ کے آیا تھا۔ میرے کو تو لگا عمر کو اس کے چہرے پر ٹل اسٹپ لگ گیا ہے۔ جب پڑھنے کو ساؤتھ گیا تھا، میرا مطلب ہے ساؤتھ انڈیا، اس وقت بھی میں نے سُنا تھا سالے کو گھر یاد آئے تو چھوڑتا نہیں تھا۔"

پھر اس نے اپنے سننے والوں پر نظر ڈال کے بدمعاشی کے لہجے میں کہا "کیا؟"

سب نے پوچھا "کیا؟"

"پاگل" آدم نے اتنی زور کا قہقہہ لگایا کہ سب کو لگا چھت زمین پر آن پڑے گی۔ یوسف کو پسینہ آ گیا۔ پھر ہنسی سے بے حال ہوتے ہوئے آدم نے کہا "اور تم نے سمجھی عورت۔ ہے نا ہنسی کی بات؟"

"اُس کے آنے کی خبر پورے ساؤتھ میں پھیل گئی۔ کیپ ٹاؤن سے ڈربن تک۔ یہ تھوڑی والوں کو بھی لگا کہ لڑکا نہیں کوئی ایٹم بم آ گیا ہے اور آیا بھی پھٹنے کے لئے تھا۔ سالا ڈاکٹر بننے والا تھا اور اُس کا باپ جس نے ساری زندگی اپنے سالوں کی چیریٹی پر گزاری ہے، ایسے اکڑ اکڑ کے چلنے لگا تھا جیسے شتر مرغ۔ اُسی کی طرح ہر وقت ہر چیز ہڑپ کرنے کو تیار رہتا تھا۔ جیسے لڑکے کو اس کے سالوں نے نہیں خود اس نے ساؤتھ، میرا مطلب ہے ساؤتھ انڈیا اور پاکستان بھیج کر پڑھایا تھا اور پڑھا رہا تھا۔ میرے کو دیکھنا تھا جوہانسبرگ کے زُو میں ایک اسٹروچ جالی کے پاس سر اوپر اٹھائے جانچ رہا ہے کس کے پاس کھلانے کو کیا ہے؟"

کسی نے اس کے گلاس میں اپنے گلاس بیل کی آدھی وسکی انڈیل دی اور آس پاس کھڑے ہوئے نوجوانوں

نے بھی اپنے گلاسوں کی تھوڑی تھوڑی وہسکی ڈال کر آدم کے گلاس کو پھر سے منہ تک بھر دیا۔ وہ ہر ایک کو سر جھکائے تھینک یو کہتا گیا۔ یوسف اپنے باپ کی اس دوہری ذلت کو بے بسی سے دیکھ رہا تھا۔

"خیر اس اوسڑیچ کا ذکر بیچ میں آ گیا۔" آدم نے ایک بڑا سا گھونٹ لے کر کہا۔ "میں کہہ رہا تھا کہ ابراہیم مہ برلب تھا۔ سگرٹ اس نے اسکول کے زمانے میں شروع کر دیا تھا اور اس پر ڈٹا ہوا تھا۔ نہ کھانسی تھی نہ کھنگار۔ میں نے اسے ساؤتھ، میرا مطلب ہے ساؤتھ انڈیا، جانے سے پہلے بہت دفعہ دیکھا۔ جب بھی اس کی دو ٹانگیں پیلی تھیں۔ اب بھی پیلی تھیں بلکہ تھوڑی سی کالی پڑ گئی تھیں۔ ٹائی کی ناٹ بھی نہیں بدلی تھی، ویسی ہی ایکدم ٹائٹ ولسن نوٹ۔ سننے میں آیا کہ جہاں جہاں ادھر ساؤتھ میں وہ گیا کسی نے یہ نہیں کہا تم پہچان میں نہیں آ رہے ہو۔ سالہ دھوتیوں میں اترا ہوا تھا، ہاتھوں ہاتھ لیا جا رہا تھا۔ کیوں کہ آیا ہی چیف بننے کے لئے تھا۔ وہ بھی شپ سے، جیٹ سے نہیں۔ کسی اور کا لڑکا ہوتا جیسے بمبئی، جولُرو ویلور، لاہور یا کراچی پڑھنے کے لئے بھیجا گیا ہوتا تو سال کے سال گھر آتا رہتا، ہوائی جہاز سے۔ بے چاری بس بے چاری اس کی ماں اس کے غم میں رویا کرتی تھی، پر کیا کرتی اس کے ہسبنڈ کے ہاتھوں میں اتنے بڑے بڑے چھید تھے کہ ان سے ہاتھی گزر جائے RAND رینڈ کا کیا ذکر ہے۔ سالا بیچ (جونگ)۔"

پھر اچانک آدم عیسیٰ قاضی کی آنکھوں میں آنسو آ گئے۔ "سالے نے ہمیشہ مجھ سے پی کبھی ایک پیگ مجھے آفر نہیں کیا۔ ایک بوند بھی نہیں۔" چند سیکنڈ رونے کے بعد اس نے گلاس کو میز پر ایک دھماکے کے ساتھ رکھ دیا اور سنبس کرنے والوں سے بولا "سالے اوسڑیچ کا ذکر پھر بیچ میں آ گیا۔ میں ابراہیم کی بات کر رہا تھا۔ ایک پارٹی میں وہ میرے پاس بیٹھا ہوا تھا۔ میں نے پوچھا۔ تم وہاں ساؤتھ کو مس کرتے ہو؟"

"اس نے اپنے ہاتھ میں پکڑے ہوئے گولڈ فلیک کے ڈبے سے ایک سگرٹ نکالتے ہوئے کہا۔ میں صرف اسے مس کرتا ہوں۔"

"میں نے کہا کیوں؟"

"اس نے کہا، ایسا سگرٹ وہاں نہیں ہوتا، پھر اس نے سگرٹ کا پیکٹ میری طرف بڑھا دیا۔ پھر پتہ نہیں سے پروگرام بن گیا — کا ہے کا؟"

لوگوں کے خاموش رہنے پر پھر خود ہی بولا "شراب کا۔ مجھے کیا خبر تھی آگے کیا ہونا ہے۔ آگے کا حال بس اللہ جانتا ہے اس لئے آدمی بے قصور ہے۔"

سب نے کہا "شیور، شیور۔"

"تم بالکل معصوم تھے ہم جانتے ہیں۔" کسی نے کہا۔

"پروگرام شاید اُسی لڑکی کے گھر بنا تھا جس نے ہائیڈروجن پر آکسائیڈ پی لیا تھا۔ وہ جو دو ایک دن میرے گھر بھی آئی تھی۔ اب میرے کو کیا پتہ تھا سالا میرا داماد بننے کو جا رہا ہے AND THE GIRL WAS REAL APPETISING — اُسے بھی اُس سے ملا دیا۔ یاد نہیں اس کا نام کیا تھا۔ [illegible] ہم دو تین آدمی تھے وہاں سب پی رہے تھے۔ وہ عمر میں سب سے چھوٹا تھا پر پینے میں کسی سے کم نہیں تھا اور ساتھ دیتے رہے [illegible] بھی نہیں تھا۔ آخری گھونٹ تک گلاس کو ایسے پکڑے تھا جیسے پہلا [illegible] ہو۔ کسی نے [illegible] پوچھا۔ "[illegible]" (HOW DID HE FARE MARY?) سالی بہت بڑی تھی۔ ابراہیم کی گود میں بیٹھنے کی کوشش کرتے ہوئے بولی "اسے پورے نمبر ملے" (HE GETS FULL MARKS) اس کے بوجھ سے ابراہیم گھبرا کر کھڑا ہوا اور شاید اس کے اٹھنے میں وسکی کی بالٹی اُلٹ گئی۔ ہم سب نے اپنے اپنے منھ میز پر رکھ دیئے اور آخری قطرہ تک پی گئے پھر ہم میں سے ایک دو نے میز پر لگی ہوئی وسکی کو زبان سے چاٹا اور کتوں کی طرح چوسنے لگے۔"

اب آدم قاضی کی زبان اور جسم لڑکھڑا رہے تھے۔ یوسف کے آس پاس کھڑے ہوئے نوجوان اور ادھیڑ عمر والے بے وجہ بار بار اُس پر ایک نظر ڈالتے تھے اور اِدھر اُدھر دیکھنے لگے تھے۔ یوسف کی سمجھ میں کچھ نہ آتا تھا کہ وہ چھوڑ چکی بھی ہو وہ فیصلہ کرتا کہ کیا کرے۔ جہاں سے باپ کو نکال کر لے جانے کا قیمتی موقع کب کا گزر چکا تھا۔ اُسے خود پر حیرت ہو رہی تھی کیوں حقیقت جاننے کے لیے وہ وہاں خاموش کھڑا رہ گیا۔ [illegible] اس لمحے سے پہلے اس کی سوچ میں صرف اس کا باپ ننگا تھا، اب پورا گھر ننگا ہو چکا تھا۔

کچھ دیر خاموش رہنے کے بعد ٹوٹتے ہوئے لہجے میں آدم نے ٹھہر ٹھہر کر کہا۔ "جب دو برس پہلے میرے سے یوسف کی ممی نے پوچھا، ابراہیم کیسا لڑکا ہے؟"

"میں نے کہا، فرسٹ کلاس۔"

"میرے کو کیا پتہ تھا سالا میرا داماد بننے کو جا رہا تھا۔ آدمی بے قصور ہے۔"

وہ پھر رونے لگا۔

کسی نے اُس کے گلاس کو جو تین چوتھائی بھرا ہوا تھا اُس کے منھ سے لگاتے ہوئے کہا "اس وقت تمہیں دو گھونٹ جو کے پانی کی ضرورت ہے۔ حلق تر رکھو۔"

آدم قاضی نے ہوش میں آتے ہوئے قدرے جوش سے کہا "میرے کو [illegible] ابراہیم کی بیوی بننے

پر اعتراض نہیں تھا۔ اعتراض تھا تو اس شتر مرغ پر جس نے ہمیشہ مجھ سے پی ہے کبھی ایک گھونٹ مجھے نہیں پلایا۔ میری بیٹی اور اُس بنیے کی بہو بنے، میں یہ کبھی برداشت نہیں کر سکتا۔"

بھیڑ کے چھٹ جانے پر آدم عیسیٰ قاضی اپنی کرسی پر بیٹھا رہ گیا۔ اس کا سر میز پر ٹکا ہوا تھا اور وہ زور سے خراٹے لے رہا تھا۔ جو چند بوڑھے اس سے تھوڑے فاصلے پر بیٹھے رہ گئے تھے اور جنھوں نے اسی بیئر پی تھی، آدم نے، اُن میں سے ایک نے ٹھنڈی سانس بھرتے ہوئے کہا "قرآن میں ہے اور یہ میں نے خود اپنے کانوں سے سنا ہے، اللہ کہتا ہے، اُس نے انسان کو کمزور بنایا ہے۔" دوسرے بوڑھوں نے اثبات میں سر ہلایا۔

یوسف نے اطراف سے اپنی آنکھیں بند کر لی تھیں۔ وہ اپنے باپ کی طرف بڑھا اور اُسے گھسیٹنے کے لئے لگا۔ اس کام میں پیچھے رہ جانے والے دو ایک نوجوانوں نے اس کی مدد کرنی چاہی لیکن یوسف نے انھیں جھڑک دیا۔

"تمھیں لوگوں نے اس کی یہ حالت کی ہے۔" اس نے تلخ لہجے میں کہا۔

"ہم نے؟ ہم نے تو اسے ہمیشہ سے اسی حال میں دیکھا ہے۔" ان میں سے ایک نے کہا۔

لڑکھڑاتے ہوئے پیروں پر کھڑے ہوتے ہوئے آدم عیسیٰ قاضی نے کہا "میں سچ کہتا ہوں میں اسی غم میں پیتا ہوں کہ میری اکلوتی بیٹی اُس سالے بنیے یہودی شتر مرغ کے گھر میں گئی ہے۔ صابرہ بھین سے مجھے کوئی شکایت نہیں ہے۔ وہ بھی ٹھیک ہے، اس کا بیٹا ابراہیم بھی ٹھیک ہے۔"

اس واقعے کا کمیونٹی پر جو اثر ہونا تھا وہ ہوا۔

پہلی رات آدم کو گھر لا کر اور اُسے اس کے بیڈ پر پٹخ کر یوسف دیر تک اپنے کمرے میں سر پکڑے بیٹھا رہا اور جب عائشہ اور سارہ نے آکر پوچھا "کیا ہوا؟ پپا نے پی زیادہ لی ہے اس لئے روتا ہے؟" تو وہ اوندھے منہ لیٹ کر تکیے میں سر دھنسا کر روتا رہا۔ سارہ نے اس کے بالوں میں انگلیوں کو چلاتے ہوئے کہا "کیا ہوا ابنی ممی کو نہیں بتائے گا۔ پپا نے پی کر کسی سے جھگڑا کیا؟ بکواس کی جو تجھے سننی پڑی؟"

یوسف نے بچوں کی طرح روتے ہوئے کہا "صبح تک سب پتہ چل جائے گا۔"

"کیا؟" سارہ نے کہا۔

"جو سارے شہر کو پتہ چل جائے گا۔"

اُسی وقت ٹیلی فون کی گھنٹی بجی۔ دوسری طرف حفصہ تھی۔ وہ بہت خوش تھی کیونکہ اُس کے بیٹے نے شام سے

ین ایکٹروں اور ایکٹرسوں کے ڈائیلوگ الٹے سیدھے بول بول کر سارے گھر کو ہنسا ہنسا مارا تھا۔ وہ کہہ رہی تھی ممی آپ لوگ ہوتے تو دیکھتے۔ اتنا زبردست اوبزرویشن ہے اس کا۔ کبھی وہ بڑھیا ماں بن کر شرابی بیٹے کو مارنے لپکتا تھا۔ کبھی تلوار چلاتا تھا، کبھی کہتا تھا نکالو پیسے۔"

پھر حفصہ نے محسوس کیا دوسری طرف اس کی ماں خاموش ہو گئی ہے جیسے اُسے اپنے نواسے کے ان کارناموں میں دلچسپی نہیں ہے یا ہو سکتا ہے بیمار ہو۔ اس نے پوچھا "ممی آپ ٹھیک تو ہیں نا؟"

سارہ نے حواس پر قابو پاتے ہوئے کہا "کچھ نہیں بیا کی وجہ سے یوسف پریشان ہے اور اپنے کمرے میں بیٹھا رو رہا ہے۔"

"میں جانتی ہوں اس کے دل کو آخر میرا بھائی ہے۔ ضرور اُسے کوئی صدمہ پہنچا ہے۔ اُسے فون پر بلائیے۔ وہ مجھے بتا دے گا کیا بات ہے۔ آج تک ہم دونوں نے ایک دوسرے سے کوئی بات نہیں چھپائی۔"

"اچھا کوشش کرتی ہوں۔" سارہ نے ریسیور کو میز پر رکھ دیا۔ حفصہ دیر تک اپنے ریسیور کو پکڑے کھڑی رہی۔ پھر دوسری طرف سے سائشہ کی آواز آئی۔

"نہیں وہ نہیں آسکتے۔"

رات گئے جب ابراہیم گھر آیا تو حفصہ نے اس سے ممی کے گھر چلنے کو کہا "وہاں ضرور کچھ پریشانی کی بات ہے۔"

ابراہیم نے اس کی بات کو اہمیت نہ دیتے ہوئے کہا "ہونا کیا ہے۔ بیا پی زیادہ گئے ہوں گے۔ کہیں توڑ پھوڑ کی ہوگی اور پکڑے گئے ہوں گے یا گھر آکر اودھم دھاڑ مچائی ہوگی۔ میں انھیں جانتا ہوں۔"

بالآخر وہ بنا کچھ کھائے حفصہ کے ساتھ آدم جیسوں قاضی کے گھر جانے کو راضی ہو گیا۔ بچے کو اس کی دادی کے کمرے میں لٹا کر وہ دونوں گھر سے نکلے۔ راستے بھر حفصہ آیت الکرسی پڑھتی رہی اور ابراہیم انڈین فلموں کے گانے گاتا رہا۔ اُن کے گھر میں آنے کا سن کر یوسف نے خود کو کمرے میں بند کر لیا۔

حفصہ دروازے پر کھڑی اس کی منتیں کرتی رہی۔ "دروازہ کھولو۔ مجھے بتاؤ کیا بات ہے؟" یوسف کی خاموشی سے ڈرتے ہوئے اُسے خیال آیا کہیں خود کو پھانسی نہ دے لے۔ اس نے ابراہیم کو آواز دی جو نشے میں چور بیڈ پر پڑے ہوئے آدم جیسوں قاضی کو دلچسپی سے دیکھ رہا تھا۔ پھر اُس نے چلا کر کہا "دروازہ توڑ دو ورنہ ہم اسے توڑ دیں گے۔"

اندر سے یوسف کی آواز آئی "تم ہی تو گھر چلی جا۔"

ابراہیم نے دروازے کو دھکا دیتے ہوئے کہا "یوسف دروازہ کھولو۔ کیا مذاق ہے۔ بیا، تم جانتے ہو، الکوحولک ہیں۔ صرف پی زیادہ گئے ہیں، مرے نہیں ہیں جو تم کمرہ بند کر کے رو رہے ہو۔"

اندر سے یوسف نے زندگی میں پہلی بار ابراہیم کو گرج کر کہا "نکل جاؤ اس گھر سے۔ میں تمہاری شکل نہیں دیکھ [illegible]
اس کی آواز میں اتنی درشتی تھی کہ ابراہیم اپنی جگہ پر کھڑے کا کھڑا رہ گیا۔

سارہ ابراہیم کو یوسف کے کمرے سے پرے لے گئی اور معافی مانگنے والے لہجے میں بولی "بیٹا ہے امت مانا وہ اس [illegible]
میں نہیں ہے۔"

ابراہیم کی ساری ہشاشی بشاشی جو اس وقت تک اس کے چہرے پر رہی تھی جب وہ دنیا سے [illegible]
تھا، کب کی غائب ہو چکی تھی۔ کرسی پر بیٹھ کر اُس نے رومال سے اپنے چہرے کو کئی بار پونچھا پھر سگریٹ نکال کر پینے لگا۔

آخری بات جو یوسف نے دروازے کے باہر کھڑی ہوئی تینوں عورتوں سے کہی، وہ یہ تھی۔ "میں سچ بات [illegible]
کرنے کا ارادہ نہیں ہے۔ تم لوگ خوش قسمت ہو کہ آج کی رات سوسائٹی میں سر اٹھا کر چل سکتے ہو۔ جس گھر میں جاؤ [illegible]
لوگ سو بھی سکتے ہو۔ میں ٹھیک ہوں صرف سو نہیں سکوں گا۔"

حفصہ نے ڈرے ڈرے سے لہجے میں کہا "بھائی ہم دروازہ توڑ دیں گے۔"

یوسف نے کہا "اگر ایسا کیا تو تم مجھے مردہ دیکھو گی۔ میں نے وعدہ کیا نا کہ میرا کچھ کرنے کا ارادہ نہیں ہے"

حفصہ روتی ہوئی ماں سے اس طرح جدا ہوئی جیسے اس کی بدائی آج ہو رہی تھی۔ راستے بھر وہ دعائیں پڑھتی [illegible]
اور اپنی سیٹ پر ابراہیم کاٹھ کے اُلّو کی طرح بیٹھا رہا۔

حفصہ کے جانے کے بعد یوسف نے دروازہ کھول دیا۔ سارہ اور عائشہ اس کے سامنے بیٹھی روتی رہیں۔ [illegible]
کے چہرے پر وحشت تھی۔ آخر میں اُس نے ہمت کر کے سارہ سے کہا "ممی اگر میرے پاس گن ہوتی تو آج میں ان دونوں کا خون کر [illegible]"

"کن دونوں کا؟" عائشہ اور سارہ نے ایک ساتھ پوچھا۔

"بیٹا اور ابراہیم کا۔"

دونوں عورتوں نے گھبرا کر ایک دوسرے کی آنکھوں میں دیکھا۔ یوسف ایک بچے کی طرح بلک بلک کر رو رہا تھا۔

تھوڑی دیر اس کے پاس بیٹھی سارہ اُسے تھپکیاں دیتی رہی۔ پھر اُس نے سر سے عائشہ کو یوسف کے پاس بیٹھنے کا
اشارہ کیا اور خود روتی ہوئی باہر چلی گئی۔

عائشہ دروازہ بند کر کے یوسف کے پاس آ بیٹھی۔

صبح کے قریب جذبات کی شدت سے تھک کر دونوں کو نیند آئی ہی تھی کہ کھانے کے کمرے سے آدم عیسیٰ قاضی کے
زور زور سے بولنے کی آواز آئی۔ وہ کہہ رہا تھا۔

"میرے کو انڈا چاہیئے۔ تیرے کو بولا نا میرے کو انڈا چاہیئے۔ اور ایک نہیں دو۔ اوملیٹ چاہیئے"
یوسف کھانے کے کمرے کی طرف لپکا لیکن عائشہ نے اُسے بازو سے پکڑ لیا اور اس کے ساتھ ساتھ زمین پر گھسٹتی ہوئی
نے کے کمرے تک پہنچی جہاں آدم خالی پلیٹ پر کانٹے اور چھری سے کوئی دُھن بجا رہا تھا۔

"ہوں چھوکرا؟" اُس نے یوسف سے پیار سے کہا۔

"رات کیا ہوا تھا؟" یوسف نے خونخوار نظروں سے اُسے دیکھتے ہوئے کہا

"میرے کو کیا معلوم"

"ابراہیم کی شادی سے پہلے کیا ہوا تھا؟" یوسف نے دانت چباتے ہوئے کہا۔

"کوئی رسم ہوئی ہووے گی۔"

"رسم؟ مارتھا کون تھی؟"

"کون مارتھا؟" آدم نے دماغ پر زور ڈالتے ہوئے کہا۔

"مارتھا، میری، اینجلینا یا وہ حرامزادی جو بھی تھی"

"بن کون؟" آدم نے معصومیت سے پوچھا۔

"جو بائیڈر روجن پر او کسائیڈ پی گئی تھی۔"

آدم سٹپٹا گیا۔ پھر اُس نے اُسی معصومیت سے پوچھا "دیمیں رات نشے میں کچھ بک گیا تھا؟"

"کچھ بک گیا تھا کچھ" یوسف نے کرسی کو اٹھا کر فرش پر پٹختے ہوئے کہا۔

پھر رُک رُک کر آدم نے سر جھکائے جھکائے رات والا جملہ دُہرایا۔ "مجھے کیا خبر تھی آگے کیا ہونا ہے۔ آگے کا حال بس اللہ جانتا ہے۔ آدمی بے قصور ہے۔"

اس سے آگے اپنے باپ سے بات کرنے کا یوسف کو یارا نہ تھا۔

کئی دن تک عائشہ اور سارہ گھر سے نہیں نکلیں۔ دل کڑا کر کے یوسف کام پر جاتا رہا۔ پہلے اگر وہ خود کو ریشم کے کیڑے کی طرح ریشم کے کوئے میں بند محسوس کرتا تھا تو اب اُس نے خود کو لوہے کے خول میں بند کر لیا تھا، جس میں سے باہر کی کوئی آواز اس کے کانوں تک نہیں پہنچ سکتی تھی۔ آدم نے دو شامیں بڑی مشکل سے گھر میں بے پئے کاٹیں اور تیسرے روز گھر سے کسی پلانے والے کی تلاش میں نکل پڑا۔

حفصہ نے ماں سے فون پر کہا وہ ابراہیم سے طلاق مانگ رہی ہے لیکن ابراہیم اس کے لئے تیار نہیں ہے۔" اور نہ ہی

بھی آپ کے گھر میں لوٹ کر آسکتی ہو۔ میں اُن بیٹیوں جیسی نہیں ہوں ناامّی، جنہیں ڈی وَرس کے بعد میکے میں پناہ مل جاتی ہے"

"تو ٹھیک کہتی ہے بیٹی" سارہ نے کہا" پر طلاق کی بات مت کر۔"

"میرے لئے کوئی تیسرا گھر نہیں ہے امّی کہاں جاؤں؟ مجھے لگتا ہے..... مجھے لگتا ہے جیسے پپّا میرے ہسبنڈ ہیں اور ابراہیم میرا باپ۔ میں اس خیال کو کیسے اپنے دماغ سے نکالوں۔ میں کیا کروں، کہاں جاؤں؟"

ابراہیم نے ہر پوچھنے والے کے سوال کا ایک ہی جواب دیا۔" اس مرض کو الکوہولک ڈیمینشیا- ALCOHOLIC DEMENTIA- کہتے ہیں۔ بڈھا کنفیوزڈ ہے۔ تم نے دیکھا اُس رات کی بات اُسے یاد تک نہیں۔ یاد ہوتی تو سو سائٹی میں یوں نہیں رہا ہوتا۔ شرم سے سر جھکائے گھر میں بیٹھا ہوتا۔ HE CONFABULATES, THAT'S ALL (اپنے کسی نزدیکی تجربے کا بظاہر مربوط لیکن جھوٹا بیان کرتا ہے)"

پھر اپنے دل کی وسعت دکھانے کو وہ ہر ایک سے کہتا تھا۔" یہ سب کچھ ہوا پر میں اُسے ابھی تک پپّا کہتا ہوں۔"

لیکن لوگ اُسے استہزائیہ نظروں سے دیکھتے تھے۔

حفصہ کا زیادہ وقت اپنے کمرے میں گزرتا تھا۔ ابراہیم دوسرے کمرے میں سوتا تھا۔ سارہ اگر کبھی حفصہ کے گھر جاتی بھی تھی تو ایسے وقت جب ابراہیم گھر پر نہ ہو۔ حفصہ ایک دفعہ بھی ماں کے گھر نہیں آئی۔ اس نے ابراہیم کے ساتھ رہنے کی ایک ہی شرط لگا رکھی تھی کہ کسی اور ملک میں چل کر رہنے کو تیار رہو، جہاں رہ کر اس کا تعلق ساؤتھ والوں سے نہ رہے اور یہ کہ دوسرا بچہ جو اس کے پیٹ میں تھا، آخری بچہ ہوگا۔

آخر ش ابراہیم کو اس کے سامنے گھٹنے ٹیک دینے پڑے۔ طلاق کی صورت میں اُسے کون اپنی بیٹی دیتا۔ اس کی پریکٹس ، ہو چکی تھی اور جو لوگ اُس سے، پہلے بڑے تپاک سے ملتے تھے، اب ایسے ملتے تھے جیسے وہ دنیا کا سب سے بڑا مجرم ہو۔

ایک دن اُس نے حفصہ کے کمرے میں آکر خبر سُنانے کے انداز میں کہا" ہم سانتیاگو، شیلی (چلی) جا رہے ہیں۔ سا ؤتھ پیکا۔ وہاں میرے دو ایک کار آمد تعلّقات ہیں۔"

حفصہ خاموشی سے بچّے سے کھیلتی رہی۔

ابراہیم نے اس کے بیڈ پر بیٹھتے ہوئے کہا" ہم تُم شادی سے پہلے ایک دوسرے کو نہ جاننے کے برابر جانتے ہوں گے مشترکہ زندگی تو شادی کے بعد شروع ہوئی ہے۔ بس زندگی کے اسی حصّے سے اگر ہم سروکار رکھیں تو یہ ہمارے بچوں ؛ اور ہمارے لئے اچھا نہ ہوگا؟"

حفصہ پھر بھی خاموش رہی۔

ابراہیم نے باہر جلنے سے پہلے اُسے ہنسانے کے لئے کہا "یہ تو دو ہی [illegible] APARTHEID واقع ہوئے ہوں۔ ایک افریکانیر نیشنلسٹ پارٹی کی لائی ہوئی، دوسری [illegible] ہے۔ اور ہاں ایک تیسری APARTHEID بھی ہے، تمہاری لگائی ہوئی۔ گھر میں ہی ملاقاتیں [illegible] علاقہ ایک ہے اور مجھ کالے کا ایک۔"

حفصہ ضبط کرنے کے باوجود ہنس پڑی۔

ابراہیم نے اپنی کامیابی پر مسرور ہوتے ہوئے کہا "کبھی کبھی [illegible] بہت بڑی KRAAL پر بنگلہ ہے اور اس سے دور بہت دور جہاں تمہارا [illegible] ختم ہوتا ہے [illegible] رہتا ہے۔"

"اور پیپا؟" حفصہ نے کہا۔

"HE DOES NOT EXIST ان کا تو ایک بھوت ہے جو [illegible] ہے۔"

حفصہ کے چہرے سے اتنے دنوں کا تشنج مٹ گیا۔ اس نے محسوس کیا واقعی [illegible] APARTHEID کا شکار ہے۔

روانگی سے پہلے سارہ، عائشہ اور یوسف اُس سے ملنے آئے۔ آدم عیسیٰ [illegible] کو ساتھ لانے سے حفصہ نے منع کر دیا تھا۔ اور آئے بھی وہ اس وقت جب نہ ابراہیم گھر پہ تھا نہ اس کا باپ احمد بھائی پٹیل۔

چاروں عورتیں روتی رہیں۔ سارہ اور صابرہ بی بی ایک دوسرے سے آنکھ ملاتے ہوئے کترا رہی تھیں جیسے اپنی اپنی جگہ پر دونوں خود کو بچوں سے جدائی کی ذمّہ دار سمجھ رہی تھیں۔ سارہ سمجھ رہی تھی سارا قصور اُس کے شوہر کا ہے۔ اور صابرہ بی بی کے دل میں چور تھا کہ اگر اس کے بیٹے سے یہ حرکت سرزد نہ ہوئی ہوتی تو آج کو سارہ کو اپنی بیٹی سے جدائی کا سامنا نہ کرنا پڑتا۔ اس واقعے کے بعد سے دونوں آج پہلی بار ایک دوسرے سے ملی تھیں۔

پھر اچانک کہیں سے احمد بھائی پٹیل چھڑی سے خود کو ٹیکتا ہوا آپہنچا اور آتے ہی اس نے بڑی خوشی اور جوش سے کہا "سارہ بہن کیم چھو؟" اور بغیر اس کا جواب سُنے اس نے بولنا شروع کر دیا کہ "ابراہیم کسی باہر کے ملک کو جا رہا ہے اور بیوی بچے کو بھی لے جا رہا ہے۔ میرا خیال ہے اُسے کوئی بڑی نوکری ملی ہے۔ اِدھر سالا [illegible] جینے کا مجی نہیں ہے۔ آج افریکن نیشنل کانگریس کا لفڑا ہے، کل یونائیٹڈ پارٹی کا۔ میرے کو لگتا ہے یہ باسٹرڈ کالے اپن کو جینے نہیں دیں گے۔ اگلی زندگی محنت کر کر کے ہمارے لوگوں کے پاس چار پیسہ آگیا ہے تو ان کالوں کو جلن آتی ہے۔ ابراہیم، حفصہ اور طارق جا رہیں تو میں بھی ایک دن اِن کے پاس چلا جاؤں گا۔"

چاروں عورتیں خاموش بیٹھی اس کی شکل دیکھتی رہیں ۔

پھر وہ بولا "بہن تیرے کو داماد اچھا ملا ۔ ہمارے کو بہو اچھی ملی ۔ میرا بہت خیال رکھتی ہے ۔"

سانتیاگو پہنچنے کے بعد سارہ کا خط آیا جس میں یوسف اور عائشہ کو بہت بہت پوچھا تھا اور لکھا تھا "میں یہاں بہت خوش ہوں ۔ یہیں کوئی نہیں جانتا ۔"

خط میں نہ ابراہیم کا ذکر تھا نہ بچّا کے لئے کوئی لفظ اور خط پر کوئی پتہ بھی نہیں تھا ۔

آدم عیسیٰ قاضی کے دفن سے پہلے یوسف جوہانسبرگ پہنچ گیا ۔ ماں اور بیوی سے چھوٹے ہوئے اُسے دو سال ہو چکے تھے ۔ قبر پر آخری فاتحہ کے وقت وہ اُس کے سرہانے گم صم سا کھڑا تھا ۔ کسی نے اس کے ہاتھ دعا میں شرکت کے لئے اوپر اٹھا دیئے اور وہ انہیں اوروں کے منھ پر ہاتھ پھیرنے کے بعد بھی اٹھائے رہا ۔ پھر کسی نے اس کے پہلو میں کہنی ماری تو اُس نے چونک کر دونوں ہاتھوں کو منھ پر پھیر کر نیچے کر لیا ۔

واپسی پر کتنے ہی لوگوں نے پوچھا "ابراہیم نہیں آیا؟ حفصہ کو باپ کے مرنے کا تار تو دے دیا تھا نا؟ ہو سکتا ہے بے چاری کو ابھی تک خبر نہ ہوئی ہو کہ بے چارہ آدم بھائی چل بسا ۔ اچھا آدمی تھا ۔"

کسی نے کہا "اب تو سننے میں آیا ہے کہ پینا بھی چھوڑ چکا تھا اور اس کا ارادہ حج پڑھنے جانے کا تھا ۔"

ایک آدمی نے کہا "میرے کو نہیں معلوم تھا کہ وہ اندر سے اتنا بیمار ہے ۔ اب کون سا مہینہ ہے؟ جولائی؟ — ابھی اپریل سکسٹی میں تو وہ میرے کو ملا تھا ۔ نو اپریل کو پرائم منسٹر HANDRIK VERWOERD پر کسی نے گولی چلائی تھی ۔ دس کو وہ مجھے ملا تھا ۔ بہت خوش تھا کہ کسی نے تو اتنی ہمت کی ۔"

ایک اور آدمی نے کہا "میرے کو بھی اسی دن ملا تھا ۔ کہہ رہا تھا ، یہ کالے ، کلرڈ اور انڈین سب بزدل ہیں ۔ بس افریکانرز سے نفرت کرنی جانتے ہیں ۔ ہمت کی تو ایک گورے کسان نے ۔"

پہلے آدمی نے کہا "لیکن وہ یہ بھی کہہ رہا تھا کہ اُس گورے کسان کو سزا ملنی چاہئیے کہ اُس کا نشانہ اتنا بُرا کیوں تھا کہ سالہ فیروُرڈ بچ گیا ۔ یہ کہتے ہوئے وہ قہقہہ لگا رہا تھا ۔"

گھر واپس آکر یوسف ، ماں اور بیوی کے سامنے خاموش بیٹھ گیا ۔ کل سے اب تک سب کچھ اتنی جلدی میں ہوا تھا کہ اُسے سانس لینے کی مہلت نہیں ملی تھی ۔

اُس نے ماں سے پوچھا "حفصہ تو خیریت سے ہے نا؟"

"جیسے پہلے چار چھ مہینے میں خط آجاتا تھا اب بھی آجاتا ہے۔ دونوں بچے ٹھیک ہیں۔"

"اُسے پپا کے مرنے کی خبر کیسے ملے گی؟" یوسف نے تفکر بھرے لہجے میں کہا۔

"اس کے لئے تو وہ کب کے مر چکے تھے۔ خط میں اُن کا ذکر ہی نہیں ہوتا ہے۔"

رات کو جب یوسف اور عائشہ سونے کے لئے لیٹے تو عائشہ نے کہا "اب آپ سادُتھ لوٹ آیئے۔"

یوسف نے کہا "یہاں بڑی گھٹن ہے۔"

عائشہ نے کہا "ہم جوبرگ چھوڑ دیں گے۔ اتنا بڑا ملک ہے کہیں اور سہی۔"

یوسف نے کہا "اب میرے پاؤں پاکستان میں جمنے لگے ہیں تو تم کہتی ہو پھر اس گھٹن کی دنیا میں واپس آجاؤں جہاں سب کو میرا ایک ہی نام یاد ہے "بے چارے کا باپ رنگیلا ہے" یہ کہتے ہوئے اس کے آنسو نکل آئے۔

عائشہ نے جھوٹ سے کام لیتے ہوئے کہا "آپ کے جانے کے بعد حقیقت میں پپّا بدل گئے تھے۔ انھوں نے پینی بھی چھوڑ دی تھی اور نماز پڑھنے لگے تھے۔"

"کیا سچ؟" یوسف نے کہا۔ اس کے دماغ میں قبرستان سے واپسی پر سُنی ہوئی باتیں گونجنے لگیں۔

"سچ۔" عائشہ نے کہا۔

"قسم کھاؤ۔"

دل میں خدا سے معافی مانگتے ہوئے عائشہ نے کہا "اللہ کی قسم"۔ اُسے یقین تھا اپنے باپ کے بارے میں وہ کوئی بات یہاں کسی سے نہیں کرے گا۔ اپنے اس چھوٹے کو وہ سوسائٹی میں بہت بچا کر رکھتا تھا کہ کسی کی رگ سے چھوٹ نہ جائے۔"

یوسف نے ٹھنڈا سانس چھوڑتے ہوئے کہا "اللہ مغفرت کرے۔ میں سائیٹ کو کے لیڈنگ نیوز پیپر میں پپّا کی OBITUARY چھپواؤں گا تاکہ جو بھی ان کے لئے مغفرت کی دعا کرے اور فاتحہ دلائے۔"

دونوں خاموش ایک دوسرے کے پہلو میں لیٹے رہے۔

دفعتاً عائشہ نے ہمت کر کے کہا "جونی! بچہ پیدا نہ ہونے کی قسم کب تک کی ہے؟ اب تو ہو جانا چاہیئے۔ میں خود کو بہت اکیلا محسوس کرتی ہوں۔ ممی بھی۔"

یوسف کھلکھلا کر ہنس پڑا۔

"میں تم دونوں کو کراچی بلاؤں گا۔ پھر اکیلا نہیں لگے گا۔"

"صرف اس سے کام نہیں چلے گا۔ گھر میں کوئی چھوٹا آدمی بھی ہونا چاہیئے۔ اور اب تو پپّا بھی نہیں رہے۔"

کوئی اور موقع ہوتا تو یہ آخری جملہ یوسف کی ساری خوشی غائب کر دیتا۔ لیکن اس کے دماغ میں سے ا
روپ ابھرا۔ ایک نمازی پرہیزگار آدمی کا۔ جو حج پڑھنے جانے کا ارادہ رکھتا تھا اور واپسی پر شاید اس کے نام
کراچی ٹھہرتا ہوا جوہانسبرگ کو لوٹتا۔

اگلی صبح جب یوسف ابھی غافل سو رہا تھا عائشہ دبے پیر اپنے کمرے سے نکل کر سارہ کے کمرے میں آئی۔
شاید ابھی ابھی فجر کی نماز پڑھ کر لیٹی تھی اور جاگ رہی تھی۔

سارہ نے عائشہ سے پوچھا "کیا ہے بیٹی؟"

ہونٹوں پر انگلی رکھ کر اُسے خاموش رہنے کا اشارہ کرتے ہوئے عائشہ نے سرگوشی میں اُس سے کہا "ممی
اُس سپنے من والی بات کو زبان پر مت لانا۔ میں نے یوسف سے قسم کھا کر کہا ہے پپا پینی چھوڑ چکے تھے اور اُس نے
یقین کر لیا ہے۔"

سارہ کی آنکھیں ڈبڈبا آئیں اور اُس نے کھڑی ہوئی عائشہ کو کھینچ کر اپنے سینے سے لگا لیا۔

تھوڑی دیر بعد عائشہ نے سارہ کے سینے سے اپنے سر کو اُٹھا کر اُس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر کہا۔ "ممی یہ
جھوٹی قسم کھانے کا کفارہ دینا پڑے گا۔ ہے نا؟ نہیں تو کوئی اور مصیبت یا آزمائش ہم پر نہ آن پڑے۔ میں ڈر رہی ہوں"

قمر احسن

خواب گاہ

اماوس کی بڑی گہری رات تھی اور پانی تھا، جھم جھم برس رہا تھا جیسے آسمانوں کے منہ کھل گئے ہوں۔ اور بادل ایک دوسرے سے ٹکرا کر کتے کی طرح غرا رہے تھے۔

جب رات کچھ اور بیت گئی تو مسہری کے ایک پایے نے آنکھیں کھول کر دوسرے سے کہا:

"دیکھ رہے ہو؟ کیسی بھیانک رات ہے۔"

"ہاں۔ ایسا لگتا ہے جیسے زمین اور آسمان نے اپنے سارے خزانے اگل دیے ہوں۔" دوسرے پایے نے جواب دیا۔ "کیا ان دونوں کو بھی جگا دیں؟"

"ہاں جگا دو۔ ایسا نہ ہو کہ ہم ادھورے رہ جائیں۔ آدھے سوتے اور آدھے جاگتے۔" پہلے پایے نے کہا۔

"میں جاگ رہا ہوں اور بڑی دیر سے تم لوگوں کے جاگنے کا انتظار کر رہا تھا۔" تیسرے پایے نے آواز دی۔

"کچھ پتہ ہے آج اس مسہری پر کون سویا ہے؟" پہلے پایے نے سوال کیا۔

"مجھے تو اتنا پتہ ہے کہ اس کا نام ناظم تقوی ہے لیکن اور تفصیل نہیں معلوم۔" تیسرے نے جواب دیا اور کہا

"ہمارا چوتھا سب میں دانشور ہے اور اسے چاروں کھونٹ کی خبر رہتی ہے یہی اس کا احوال سنائے گا۔"

چوتھے پایے نے زور سے ہنکاری بھری، کنکھیوں سے تینوں پایوں کو دیکھا اور بیزاری سے بولا۔

"تم آنکھیں کھولتے ہی دوسروں کے احوال پر نظر ڈالتے ہو۔ تمہارے اسی تجسس نے تمہیں خوار کیا ہے۔"

تینوں پایے خاموش ہو گئے اور ہر ایک باہر سے آنے والی مہیب آوازوں میں گم ہو گیا۔

چوتھا پایہ بھی خاموش رہا۔

تھوڑی دیر بعد تیسرے پایے نے خاموشی توڑی اور چوتھے پایے سے مخاطب ہو کر کہا۔ "تمہارا کہنا بالکل درست ہے لیکن ہم اور کیا کریں۔ رات کتنی سیاہ ہے اور بارش کتنی تیز۔ ایسے میں نیند بھی کہاں آئے گی۔ کچھ اس کا ماجرا سناتے تو وقت گزر جاتا۔"

چوتھا پایہ خاموش رہا دوسرے تینوں بھی انتظار میں چپ رہے۔

"یہ جو ناظم نقوی نامی آدمی آج اس مسہری پر سویا ہے وہ خواب دیکھتا ہے" چوتھے پائے کے لہجہ میں ابھی تک بیزاری باقی تھی۔

"خواب دیکھتا ہے۔ "خواب تو ہر فرد بشر دیکھتا ہے"۔ پہلے پائے نے جھٹ سے نوالہ اچک لیا۔

"ہاں خواب تو ہر فرد بشر دیکھتا ہے۔ بس فرق اتنا ہے کہ کچھ لوگ خواب کو یاد رکھتے ہیں اس کا اثر لیتے ہیں اور کچھ لوگ صبح ہوتے ہی خوابوں کو بھلا دیتے ہیں یا بھول جاتے ہیں" تیسرے نے پہلے اور چوتھے کے درمیانی خلیج کو کم کرنا چاہا۔

"اور کچھ لوگ خوابوں کی تعبیریں بھی تو تلاش کرتے ہیں"۔ دوسرے پائے نے یونہی بس اپنی موجودگی کا احساس دلایا۔

"اس فرد بشر کے پاس خوابوں کا ایک سلسلہ تھا۔ جو اس کے دن اور رات کو گھیرے ہوئے تھا۔ بہت سی نشانیاں، اشارے اور علامتیں۔ یہ انہیں محفوظ رکھتا تھا اور ان کا اثر لیتا تھا اور انہیں معنی پہناتا رہتا تھا" چوتھے پائے کے لہجہ میں اسرار چھپا ہوا تھا۔ "بالکل ایسی ہی ہیبت ناک تاریک رات تھی اور پانی ایسے ہی جھما جھم برس رہا تھا۔ جب اس کی ماں کا انتقال ہوا تھا۔

وہ سلاخوں دار کھڑکی کے پیچھے کھڑا بے معنی حرکتیں اور آوازیں سن رہا تھا کہ آہستہ آہستہ اس کے پہلے خواب کا سلسلہ شروع ہو گیا۔

اس کی ماں کو تپ دق تھی۔ کچھ لوگوں کا خیال تھا کہ سوت آجانے اسے دق ہو گئی تھی اور کچھ لوگ کہتے تھے کہ اسکی بیماری کی وجہ سے شوہر نے دوسری شادی کر لی تھی۔ بیمار ماں کو ایسے کمرہ میں رکھا گیا تھا جس کی ایک سلاخوں دار کھڑکی احاطہ کے باغیچہ کی طرف کھلتی تھی۔ اور ناظم لوگوں کی نظریں بچا کر احاطہ میں چلا جاتا اور اس کھڑکی کے نیچے چھپ کر بیٹھ جاتا۔ تھوڑی تھوڑی دیر بعد ذار سا سر ابھا کر بستر پر پڑے وجود کو دیکھ لیتا۔ یہ عام طور سے اس بات کا خیال رکھتا تھا کہ تلاش سے پہلے ہی لوگوں کے درمیان پہونچ جاتا، تھوڑی دیر ان میں اپنے وجود کا احساس دلاتا پھر خاموشی سے کھڑکی کے نیچے آکر بیٹھ جاتا، نہ کبھی بیمار ماں کو احساس ہو سکا اور نہ ہی گھر والے یہ بات جان سکے۔ اس [illegible] ہی چاہتا تھا کہ بڑوں کی طرح کمرہ میں جاکر اپنی ماں کا ماتھا چھوئے اسے کروٹ دلائے یا سہارا دے کر اٹھادے اور پانی کا کٹورا منھ سے لگادے کبھی کبھی جی مچل جاتا اور مٹھیاں کھلنے بند ہونے لگتیں کہ وہ چار خانے کی چادر کے نیچے پھیلی ہوئی دو سوکھی ٹانگوں کو دبائے پیر کے تلوؤں کا جانوا کرے۔ کچھ نہ سہی تو کمرہ میں داخل ہو کر ادھر سے ادھر گزر جائے اور اگر موقع ملے تو چار پائی کے بانس پر بیٹھ جائے۔ لیکن کمرہ میں اس کا داخلہ ممنوع تھا۔

ایک شام جب گھر کی ملازمائیں مرغیوں بطخوں میں لگی تھیں۔ بیبیاں باورچی خانہ کی نیم روشن پر چھائیاں بنی تھیں اور مرد مغرب کے وقت کی اور اس گہما گہمی میں مصروف تھے تو ناظم نقوی خاموشی سے اپنی ماں کے کمرے میں داخل ہو گیا اور آہستہ آہستہ چلتا ہوا ماں کے پلنگ کے پاس آکر کھڑا ہو گیا۔ پھر جھک کر سینے پر پڑی ہوئی چادر ہٹائی۔ لاغر جسم سے چپکا ہوا ماں کا سفید کرتا ہٹایا اور پیٹ کھول کر اس پر اپنے ہونٹ رکھ کر آنکھیں بند کر کے اوندھے منہ لیٹ گیا۔ ماں کے جسم میں ہلکی سی کپکپی پیدا ہوئی پھر کانپتا ہوا ایک ہاتھ اٹھا۔ اس ہاتھ نے پہلے تو آہستگی سے سر کو ہٹانا چاہا لیکن جب ناظم نقوی کی گردن میں اور سختی آگئی تو پتلی پتلی انگلیاں ناظم نقوی کے بالوں سے کھیلنے لگیں۔

اس نے طے کر لیا تھا کہ آج کچھ بھی ہو جائے وہ ماں کو چھوڑ کر نہیں جائیگا۔ وہ بے حس و حرکت اسی طرح ماں کے پیٹ پر ہونٹ رکھے آنکھیں بند کئے لیٹا رہا اور کان آنے والوں کی آہٹ پہ لگے رہے۔ کافی دیر بعد کوئی کمرہ میں داخل ہوا چیخ پڑا۔ ارے ناظم تو یہاں ہیں۔

ماں نے آخری بار ناظم کے بالوں میں انگلیاں پھیریں اور دھیرے سے اپنا ہاتھ اس کے سر سے ہٹا کر پلنگ پر گرا دیا۔

ناظم کا جسم چوکنا ہو کر اور سخت ہو گیا۔ ماں سے چپک کر اس نے آنکھیں بند کر لیں اور طے کر لیا کہ خود سے ماں کو چھوڑ کر نہیں جائیگا۔

آنے والے نے پہلے تو اسے آہستہ سے جگانا چاہا۔ جب وہ نہیں اٹھا تو جھنجھوڑ کر اٹھانے کی کوشش کی لیکن وہ سختی سے آنکھیں بھینچے ماں کے جسم سے چمٹا رہا۔ کمرہ میں کچھ اور لوگ آگئے۔ انہوں نے بھی اسے جگانے کی کوشش کی پھر ایک کرخت مردانہ آواز نے اسکا نام لیکر پکارا اور دو مضبوط ہاتھوں نے اسے ماں کے پیٹ سے اٹھا کر کاندھے سے لگا لیا۔ ناظم نے چپکے سے آنکھیں کھول کر ماں کا چہرہ دیکھا اور سختی سے آنکھیں بند کر لیں گویا اب بھی سو رہا ہے پھر نہایت آہستہ روندھی ہوئی لیکن مضبوط ضدی آواز میں کہا۔

"اماں ہم نہیں جائیں گے" ایک لمحہ بعد اس سے زیادہ مضبوط لہجہ اور زیادہ روندھی ہوئی آواز میں پھر کہا، "اماں ہم نہیں جائیں گے"۔

کمرہ سے نکل کر اپنے بستر تک آتے آتے مضبوط کاندھے پر سر رکھے اور پھر بستر پر آکر آنکھیں بند کیے کیے وہ یہی دوہراتا رہا، "اماں ہم نہیں جائیں گے

یہ بھی اماؤس کی کالی رات تھی اور یہیں سے اس کے خوابوں کا سلسلہ شروع ہوا تھا پانی جھما جھم برس رہا تھا اور لدو بادل ایک دوسرے سے ٹکرا کر کتے کی طرح غرا رہے تھے۔ اور وہ کمرہ

کے اندر کھڑکی کی سلاخیں پکڑے کھڑا تھا پیپزومکس کے سفید روشنی میں لوگ جمع ہوئے۔
تھے۔ عورتوں کی ماگو اور باتیں گیس کی گھر وہ آواز میں مل کر عجب بے معنی سی بھنبھناہٹ بن
رہی تھیں اور باہر سے مسلسل پانی کا شور آرہا تھا۔

مضطرب خاموشی میں لوگ جلدی جلدی تکفین کے انتظامات میں لگے تھے اور ...
سفید کفن میں لپٹی ہوئی میت تیار ہو گئی

"جمعرات کی بارش ہے۔ اگلی جمعرات کو ہی کھلے گی۔ انتظار سے کوئی فائدہ نہیں ... میں
دفن کرنا ہے ہی اس وقت"۔ کسی نے مشورہ دیا اور کچھ لوگ اٹھ کر پیپزومکس کی طرف ...
نے بھنبھناتی ہوئی آوازوں کے ساتھ میت اٹھائی اور کچھ بوڑھے چھتریاں کھولنے لگے۔

ہوا بالکل ساکت تھی بس بوندوں کا ایک سلسلہ تھا جو سیلاب میں شامل ہوا جا... تو
پنڈلیوں تک بھرے پانی میں خس و خاشاک، سڑے گلے پتے اور شاخیں ادھر اُدھر حرکت کر رہے
تھے۔ قبرستان کی حدود شروع ہوتے ہی لمبی لمبی حکوٹر اور جنگلی چولائی کے پانی میں ڈوبے ...
پودوں پر پاؤں رکھ رکھ لوگ احتیاط سے آگے بڑھتے رہے کہ کہیں کسی گڑھے یا قبر میں ۔ چلے
جائیں۔ اسے یہ معلوم تھا کہ لوگوں کو اس کے وجود کا احساس نہیں ہے پھر بھی یہ احتیاط کر رہا تھا
کہ کسی کی نظر نہ پڑ جائے۔

نامانوس اور مہیب بھنبھناہٹ اور لوگوں کے اٹھتے گرتے قدموں کے چھپاکے کے علاوہ
شور تھا تو بس بارش کا۔ اس کی آنکھ کھلی تو سسک سسک کر روتا رہا۔ رونا بند ہوا تو وہ اس
خواب کے تمام منظر نامہ پر ساری رات غور کرتا رہا۔ انہیں اپنے طور پر معنی دیتا رہا۔

پھر وہ ہر رات طول طویل تفصیلی خوابوں میں ڈوبا رہتا اور دن میں کسی دیوان خانہ یا تیں
درے میں بیٹھ کر خواب کے مربوط غیر مربوط منظر نامہ، اشاروں، نشانیوں اور علامات کو مفہوم
دیتا یا اپنے آپ کچھ معنی فرض کر لیتا۔ پھر ان خود متعین کردہ مفاہیم کو اپنے آپ میں چھپا لیتا اور ان
کی تعبیر ظاہر ہونے کا انتظار کرتا رہتا۔ کچھ ہی دنوں بعد خواب کے وقت دن اور تاریخ کے لحاظ سے
خود ہی ان کے سعد یا نحس ہونے کا تعین بھی کرنے لگا۔ بار بار کے تجربہ کے بعد اسے احساس ہوا کہ
خواب کے وقت، دن اور تاریخ سے یہ فیصلہ بھی کیا جاسکتا ہے کہ اس کی اچھی یا بری تعبیر کب
سامنے آئیگی یا اس خواب میں ظاہر کی گئی نشانیوں اور اشاروں کا مطلب کتنے دن میں واضح ہو جائیگا
مثلاً اگر نحس، تاریخ میں بدھ کی شب کے اولین پہر میں کوئی خواب دیکھا ہے تو اس کی تعبیر ٹھیک
چالیسویں دن نظر آئیگی۔ یا اگر چاند کی ۱۱، ۱۷ اور ۲۹ کو رات کے دوسرے پہر کوئی خواب دیکھا ہے
تو ان میں ظاہر کی گئی علامتوں اور اشاروں کی تعبیر برعکس ہوگی۔

اصل اور برعکس یا مثبت اور منفی تعبیرات اور تعبیر کے قطعی ہونے کے دن اور وقت کے تعین کے علاوہ اب اس نے آہستہ آہستہ علامتوں، اشاروں اور اشیاء کو بھی ان کے اپنے مختلف معانی میں مخصوص کرنا سیکھ لیا تھا اب ان خوابوں کی چھوٹی چھوٹی جزئیات، مختلف جہتیں اور امکانات سب ایک لمحہ میں مستحضر ہو جاتے تھے مثلاً اگر اس نے چودھویں تاریخ کو شب میں جمعہ میں رات کے پچھلے پہر بہتا ہوا پانی اور اس میں چمکتی ہوئی مچھلیاں دیکھی ہیں تو اسے معلوم ہو جاتا تھا کہ آج سے تیسرے دن اسے کوئی عزت ملے گی۔ مثلاً امتحان کا نتیجہ نکلے گا یا کسی مقابلہ میں سرخ روئی حاصل ہوگی۔ یا مثلاً اس نے اگر ریت کا غبار دیکھا اور دیکھا کہ بستی اور لوگ اس غبار میں چھپے جا رہے ہیں تو لوگوں کو خبردار کرتا کہ ملک میں بڑا قتل ہونے والا ہے۔ البتہ دن تاریخ وقت اور خواب کی دوسری جزئیات سے اختلاف ہو جاتے تھے۔ پھر احساس دلائے بغیر وہ دوسروں کے خوابوں کو آسانی سے سمجھنے لگا اور بے شعوری میں ان کی تعبیرات کا تعین کرنے لگا اور قریبی شخص ہوتا تو اسے معینہ وقت تک اپنے مشاہدہ میں رکھتا۔ جب تعبیر اس کے حکم کے مطابق نکلتی تو اطمینان کی سانس لیتا اور اگر کبھی تعبیر اس کے متعین کیے ہوئے معانی یا وقت کے خلاف ہوتی تو خلش میں مبتلا ہو جاتا (ایسا بہت کم ہوتا تھا) اور کرید کرید کر خواب دیکھنے والے سے اس خواب کی مزید تفصیلات جاننے کی کوشش کرتا اور آخر کار وقت کے تعین یا کسی بہ ظاہر غیر اہم نکتہ کو گرفت میں لیکر اسے ظاہر شدہ تعبیر کے مطابق کر لیتا۔

جب خواب اور اس کی رمزیات زمزمے لگیں تو اس نے اپنے اور دوسروں کے خوابوں کے اہم اشارات اور ان کے معانی تحریر کرنے شروع کر دیے۔ کچھ دنوں تک یہ سلسلہ جاری رہا لیکن اسے احساس ہوا کہ تحریر میں وہ رنگ اور کیفیت نہیں آپاتی اور جو اس اشارہ یا علامت کا اہم جزو تھی لہذا وہ رنگ اور برش کی مدد سے ان اشاروں اور علامتوں کو کینواس اور کاغذ پر منتقل کرنے لگا۔ اپنے خواب کو پینٹ کرنا تو اسے بہت دلچسپ اور آسان لگا لیکن جب دوسروں کے خوابوں کو پینٹ کرنے کی کوشش کی تو لگا کہ اس میں معمول کا پورا دسی اشتراک اور تعاون ضروری ہے۔ پھر بھی وہ خوابوں کو پینٹ کرتا رہا اور ہر پینٹنگ کے نیچے وہ خواب دیکھنے والے کا نام لکھ دیتا بار اں فاروقی کا خواب۔ شیرا کلثوم کا خواب۔ محمود مسعود کا خواب

کبھی کبھی بے ساختگی میں اور کبھی عمداً وہ اپنے یا دوسروں کے خوابوں کی تعبیر اور دوسرے احکام کا اظہار بھی کر دیتا۔ جب وہ تعبیر اور احکام درست نکلتے تو لوگ مزید خوابوں کے ساتھ اسے گھیر لیتے۔ رفتہ رفتہ اس کی صلاحیت کا شہرہ ہونے لگا اور بات گھر والوں سے ہوتی ہوئی ان کے احباب اور دوسرے اعزا و اقربا کے درمیان بھی پہنچ گئی۔ یوں اب اس کے دن کا بیشتر حصہ انہیں خواب دیکھنے والوں کے درمیان گزرنے لگا۔ وہ فرداً فرداً ان کے خواب سنتا اور اس

کی تعبیر (اگر وقت کی اہمیت ہوئی تو اس کا بھی اشارہ کرتے ہوئے) ایک پرچے پر لکھ کر خواب دیکھنے والے کے حوالہ کر دیتا۔

ایک مفسر کی حیثیت سے اس کی شہرت اب اتنی زیادہ ہو گئی کہ خود اس سے گھر والے پریشان ہو گئے۔ چنانچہ اس نے ملنے والوں کے لیے وقت مخصوص کر دیا۔ تھوڑی دیر شام کو وہ باہر والے کرہ میں آکر بیٹھ جاتا اور لوگ باری باری داخل ہو کر اپنا خواب سنا اور تعبیر لے کر چلے جاتے۔ اس مشق اور مصروفیت سے اس نے اپنے میں ایک اور ملکہ محسوس کیا یعنی اب وہ محسوس کرتا کہ آنیوالوں کا چہرہ دیکھ کر ہی ان کے خوابوں کا حال معلوم ہو جاتا ہے۔ ایک صبح جب اس کی بہن کچھ متردد سی اس کے پاس آئی تو اس نے بہن کی صورت دیکھتے ہی کہا۔

"بجیا تم نے گورکنوں کا خواب دیکھا ہے۔ تم نے دیکھا ہے کہ تم خود ایک ایسے خاندان سے ہو لیکن تمہارے گھر کے مردے دوسرے قبرستانوں میں دفن کے لیے لے جاتے ہیں جہاں سے سمندر بہت قریب نظر آتا ہے اور تم نے اپنے تمام ناپسندیدہ افراد کو تدفین کی رسم میں شریک پایا ہے اور واپسی میں تم نے پایا کہ پوری بستی کے ہر گھر میں فاقہ کا کھانا پکا ہے اور تم نے ہر گھر کا کھانا چکھا ہے۔ تم نے یہ بھی دیکھا ہے کہ اپنے خاندان کی رسم کے مطابق تم لوگ شب بسری کے لیے قبروں پر بستر لگاتے ہو اور تمہارا چہیتا مرد تمہاری پائنتی سوتا ہے"

اس کی بہن گھبرا کر رونے لگی تو اس نے دلاسا دیا

"نہیں تعبیر بہت اچھی ہے لیکن اپنا یہ خواب کسی اور کو نہ سنانا"۔ اس نے اپنی اس کیفیت کو مزید تجربے کے لیے چھپائے رکھا لیکن جب وجدان کی یہ کیفیت اسی سے نوے فیصد معمول پر صادق آتی گئی تو وہ اس میں مزید نکات پیدا کرنے لگا۔ اور وہ خواب سن کر معمول کی قومیت، پیشہ، مزاج، خاندانی پس منظر اور ذاتی پسند اور ناپسند تک پر صحیح حکم لگانے لگا۔ پھر یہ صورت شہر کے مختلف محلوں اور علاقوں تک کو گرفت میں لینے لگی۔

اس کا وجدانی ادراک اتنا حساس ہو گیا تھا کہ واضح اشاروں اور علامتوں کے معدوم ہونے کے باوجود وہ خواب کے بعید تر معنی تلاش کر لیتا۔ چنانچہ ایک معمول نے اپنا خواب سنایا کہ اس کی محبوبہ جس کے لیے اس نے اپنا سب کچھ تیاگ دیا ہے جس کی انگلیاں بھدی اور موٹی ہیں اپنی سہیلیوں کے ساتھ اپنے گھر کے دروازہ پر لگے نیم کے درخت کی ایک شاخ سے ٹیک لگائے کھڑی ہے نیچے نہر میں تیزی سے برساتی پانی بہہ رہا ہے اور وہ اس کی طرف سے لاپرواہ اپنی ہم جولیوں کی طرف متوجہ ہے۔ تو اس نے تعبیر بتائی

"تمہاری شادی اسی لڑکی سے ہوگی لیکن بعض ناگوار باتوں کی وجہ سے بدمزگی اور تین ماہ

کے اندر اندر ہی علیحدگی ہو جائیگی اور اس میں تم دونوں ہی بے قصور ہوگے
نہ صرف خواب سنانے والے کو بلکہ ان تمام لوگوں کو جو اس خواب سے واقف تھے یہ تعبیر ناقابل یقین نظر آئی لیکن کچھ ہی دنوں بعد اسے اطلاع ملی کہ ان دونوں میں وہی بکر وہ صورت پیش آچکی ہے۔

اب دور دراز سے لوگ اپنے اپنے خواب لیکر اس کے پاس آنے لگے تھے اور وہ خندہ پیشانی سے ان کے خواب سن کر انہیں تعبیریں دیتا تھا۔ کبھی کبھی وہ خواب سن کر ان سے دریافت بھی کر لیتا کہ کیا آپ فلاں صوبہ یا فلاں شہر اور علاقہ سے آئے ہیں۔ مثبت یا منفی کسی بھی جواب پا کر وہ اپنی ڈائری میں بہ طور یادداشت کچھ لکھ لیتا تھا۔

ایک تو یوں بھی وہ تنہائی پسند تھا پھر خوابوں کے اس سلسلہ کی وجہ سے اس کا کہیں آنا جانا اور بھی کم ہو گیا تھا۔ اب اگر کبھی کبھار وہ گھر سے نکلتا تو اس کے احترام میں یہ تو لوگ اپنی نشستوں سے کھڑے ہو جاتے یا اس کے راستے سے کترا کر نکل جاتے۔ اس احترام میں ڈر اور خوف کا بھی شائبہ ہوتا تھا۔ وہ لوگ جو اس سے اپنے خوابوں کی تعبیر لے چکے تھے انہیں یہ تجربہ راس آ چکا تھا اور جنہوں نے کبھی اپنے خواب نہیں سنائے تھے وہ بھی اس سے گھبراتے تھے۔ وہ کہتے کیا مردحق کوئی معتبر خواب کی اتنی پکی تعبیر دینے لگے تو خواب دیکھنے کا مزہ ہی ختم ہو جاتا ہے۔

یوں ہی ایک دن جب اپنے ایک خواب کو پینٹ کرتے کرتے اس نے اپنے پچھلے خوابوں کی پینٹنگ نکالیں جنہیں وہ اپنی الماری کے اوپر والے حصہ میں رکھ کر تقریباً بھول چکا تھا تو اسے محسوس ہوا کہ اب اس کے خوابوں کا منظر نامہ، رموز، اشارے اور علامتیں کتنے بدل چکے ہیں اس نے پینٹنگ ادھوری چھوڑ کر جب اس پہلو میں اور غور کیا تو لگا کہ کچھ دنوں میں بعض مخصوص علامتیں بار بار دوہرائی جا رہی ہیں اور ایک مخصوص منظر نامہ صرف کلر اسکیم بدل کر بار بار سامنے آ رہا ہے۔ دوسرے رموز اور اشاروں میں بھی تواتر و تکرار ہے وہ ان کے معنیہ اور ممکنہ احکام پر غور کرنے لگا تو یہ انکشاف ہوا کہ ان میں سے بیشتر اشارے اور منظر نامے جو دیکھے گئے ان خوابوں کا تکملہ یا تتمہ بن رہے ہیں جو اس نے اپنی ماں کی وفات کے بعد دیکھے تھے۔ اور جن کے احکام اور تعبیریں وہ بہت پہلے لکھ چکا تھا اس نے ان پچھلے خوابوں کا ریکارڈ یا کوئی پینٹنگ تلاش کرنے کے لیے کمرہ کا سارا سامان الٹ پلٹ کر دیا لیکن کامیابی نہیں ہوئی تو وہ انہیں یاد کرنے لگا۔

اس کے ذہن سے ماں کا مدقوق مریض چہرہ اور کمزور لاغر جسم کبھی محو ہوا ہی نہیں تھا کہ اسے یاد کرنے کی ضرورت ہوتی پھر بھی وہ اب تفصیلات کو ذہن میں دوہرانے لگا۔ اور اسی کے ساتھ وہ خواب بھی یاد آگیا۔

باہر پانی جھما جھم برس رہا تھا۔ زنانے دار ہواؤں کے ذریعہ سلاخوں والی [illegible]
پانی کی پھواریں کمرہ میں بھی گر رہی تھیں۔ وہ اونچی سیاہ رنگ کی مسہری پر اپنے [illegible]
اوڑھے دراز تھا۔ اتنے میں اسے محسوس ہوا کہ کوئی باہر کا برآمدہ پار کر کے اس کمرہ کی طرف [illegible]
ہے۔ دروازہ کی طرف نظر اٹھی تو اس نے دیکھا کہ کسے کسے جسم کی ایک انتہائی خوبصورت [illegible]
عورت عین دروازہ میں کھڑی ہے۔ لمبے سیاہ بالوں کا کچھ حصہ شانوں پر چھایا ہوا [illegible]
چہرہ کو چھپائے ہوئے ہے جس سے تمتمایا ہوا سرخ و سفید چہرہ جھانک رہا ہے۔ کمر [illegible]
سینے کے غیر معمولی ابھار کے نیچے پتلی کمر۔ کمر سے نیچے کا حصہ تھوڑا فربہی مائل اور [illegible]
رانیں۔ سفید چکن کا کرتا شلوار پورے جسم پر انتہائی تناسب سے چپکا ہوا تھا جس سے [illegible]
خطوط اور دائرے نمایاں تر ہو گئے تھے۔ عورت نے ذرا سا گردن گھما کر باہر [illegible]
دیکھا تو اس کے کسے ہوئے پر گوشت کولھوں کی سختی اور واضح ہو گئی۔ اوپر نظر اٹھی تو [illegible]
بال ہٹ گئے تھے۔ وہ اس کی ماں تھی۔ وہ اپنی ماں کے حسین تراشے ہوئے جسم میں [illegible]
آگے بڑھ آئی اور نزدیک آکر اپنے گلے سے سفید اصلی موتیوں کا ہار نکال کر اس کے گلے میں [illegible]
اور خاموشی سے دروازے سے واپس چلی گئی۔ اس کے جانے کے بعد اس نے ہار کے مو[illegible]
دیکھا۔ اور شمار کیا۔ یکساں وزن اور حجم کے بیس موتی تھے۔ صبح آنکھ کھلنے پر اس نے [illegible]
سینہ پر نظر ڈالی اور پھر اس خواب کی تعبیر سوچنے لگا بیس سال بعد اپنی پسند کی ایک خوبصورت
لڑکی سے میری شادی ہوگی۔ وہ اس نتیجہ پر پہونچا۔

دن میں ماں کا دبی بیمار، غمزدہ چہرہ اس کے سامنے آتا لیکن کبھی ماں کو خواب میں [illegible]
تو وہی غیر معمولی حسین عورت مختلف رنگ اور وضع کے لباس میں اس کے سامنے آتی [illegible]
خوابوں سے وہ اتنا مانوس ہو گیا تھا کہ اکثر سونے سے پہلے اس کے دل میں خواہش جاگنے لگتی [illegible]
پھر ویسا ہی خواب دیکھے کبھی دیکھ لیتا اور کبھی بالکل مختلف منظر ناموں اور صورت حال [illegible]
جاتا اور صبح اٹھ کر ان کی تعبیر و تشریح کرنے لگتا۔

اس موتیوں کے ہار والے خواب کے پورے بیس سال بعد اس کے پسند کی لڑکی سے اس
کی شادی ہو گئی تو اس نے اپنی بیوی کو ممکنہ حد تک انہیں خوابوں والے لباس پہنا پہنا کر دیکھے
بیوی اپنی ذات میں اس کی اس توجہ کو دیکھ کر خوش بھی ہوتی اور متحیر بھی۔ لیکن اس نے بیوی کو
کبھی اپنے خواب میں شریک نہیں کیا۔ البتہ یہ خلش بنی رہی کہ باوجود خاصے خوبصورت چہرہ اور
جسم کے اس کی بیوی، خواب والی صورت اور جسم کا مقابلہ نہ کر سکی۔ پھر ایک رات اسے عجیب
اور اذیت ناک خواب سے گزرنا ہی پڑا اس رات بڑی آسودہ سی نیند آئی تھی کسی قسم کا ہیجان بھی
نہ تھا۔ مگر خواب۔ بڑا عجیب تھا۔ وہ اپنی خواب والی خوبصورت جسم اور چہرہ والی سے ابھی ابھی [illegible]

ر کے فارغ ہوا تھا۔ وہ اب بھی اس کے بستر پر [illegible] میں لیٹی تھی [illegible]
کسی قسم کی ناگواری کے اثرات بھی نہیں تھے [illegible] آنکھ کھلی تو اس نے دو
ر دیکھا بستر پر اس کی بیوی گہری نیند سو رہی تھی [illegible] احساس جرم میں مبتلا [illegible]
تعبیر اور اس کے اسباب کا تجزیہ کرنے کی ناکام کوشش [illegible] میں بھی [illegible]
تا تو احساس جرم سے پیشانی بھیگ جاتی [illegible] پشیمانی [illegible]
خواب سے ڈرتا رہا۔
چند دنوں بعد اسے پھر اسی طرح کی پریشانی سے سابقہ پڑا۔ اس رات اس نے خواب دیکھا
کی بیوی اس کے بستر سے غائب [illegible] نکلا تو سامنے [illegible] دیکھا
کی بیوی اس کے باپ کے کمرہ میں اس کے بستر پر [illegible] دونوں کے چہرے [illegible]
پشیمانی کے بجائے ایک آسودگی نمایاں [illegible] آنکھ کھل گئی [illegible] دیکھا تو
بیوی اپنے بچہ پر ہاتھ رکھے آرام سے [illegible] سو رہی تھی [illegible] سے پسینہ پونچھا
پانی پیا اور پھر سے لیٹنے کی کوشش کی [illegible] سے ہنستے ہوئے اس نے
اب کی بھی ممکنہ تعبیر و تشریح کی بہت کوشش کی لیکن اس میں بھی ناکام رہا۔
خواب کی یہ دونوں صورتیں دو چار مہینے کے وقفہ سے اس کے سامنے آتی رہیں۔ کبھی
اور منظر نامہ میں فرق ہو جاتا۔ مثلاً وہ دیکھتا کہ ایک ہولناک سفر کے خطرات سے
بچتا بچاتا اپنے شہر واپس آیا ہے اور اپنے گھر میں گھستے ہوئے بھی چاروں طرف سے چیخ پکار
شرابے کی آوازیں سن رہا ہے۔ جب دہشت زدہ سا اپنے کمرے کی طرف بڑھتا ہے تو [illegible]
کے جوتے رکھے ہوئے ملے اور اندر سے اس کے باپ اور اسکی بیوی کی آوازیں آ رہی ہیں
کا منظر یہ ہوتا کہ دونوں ایک دوسرے میں مدغم نڈھال پڑے ہوئے ہیں اور اس کی آمد
ہو جانے کے بعد بھی ان پر کوئی اثر نہیں ہے۔ یا مثلاً یہ دیکھتے کہ اس کا باپ [illegible]
ار گیا ہوا ہے اور وہ اپنی خوبصورت ماں کے جسم سے آسودگی حاصل کر کے بستر سے اٹھ رہا
کہ اس کا باپ گھر میں داخل ہو جاتا ہے۔ دونوں خوابوں میں یہ گھبرا کر اٹھ بیٹھتا اور
جرم کی شدت سے پریشان تمام رات ٹہلتا رہتا بلکہ اکثر کئی کئی دن تک اس پر کھسیاہٹ
رہتی اور مشکوک نگاہوں سے بیوی کا مشاہدہ کرتا رہتا۔ اس نے دن تاریخ اور وقت کے
ان خوابوں کی تمام ممکنہ جہتوں پر غور کر کے ان کی تعبیر معین کرنی چاہی لیکن کوئی علامت
ارہ اس کی گرفت میں نہیں آسکا۔ اس کے دل میں خیال آیا کہ انہیں چینٹ کر کے دیکھ
لن اس کی ہمت بھی نہیں پڑی۔

اب کتنے دنوں بعد پھر اسے مسہری، سلاخوں دار کھڑکی سفید کفن میں لپٹی ہوئی بامریاں بیٹھیں اور جھما جھم برستا پانی خواب میں دکھائی دے رہے تھے کبھی کبھی باہر کی پرشور آوازوں اور چیخ پکار کے درمیان کسی دروازہ پر رکھے ہوئے دو جوتے اور جلتا ہوا پیٹرومکس بھی دکھائی دے جاتا یہ سب مختلف منظر ناموں کے درمیان نظر آرہا تھا۔ اس لیے وہ اتنا متوحش نہیں ہوا لیکن ایک رات جب پھر اس نے اپنی ماں کو اسی خوبصورت جسم دپرکشش لباس میں دیکھا تو پریشان ہوگیا سارا دن اپنے آپ کو آنے جانے والوں کے خوابوں میں الجھائے رکھا لیکن رات ہوتے ہی اس کی پیشانی عرق آلود ہونے لگی۔ بہت دیر تک بے چینی سے کروٹیں لینے کے بعد جب اس کی آنکھ لگی تو خواب کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ اس نے دیکھا کے سارے شہر میں پیٹرومکس روشن ہیں۔ پانی جھما جھم برس رہا ہے اور بادل کتوں کی طرح غرا غرا کر ایک دوسرے پر جھپٹ رہے ہیں اور ایک پرانی سی کائی زدہ عمارت کے ایک کرہ میں کچھ لوگ بڑے اطمینان سے اس کی بیوی سے مباشرت کر رہے ہیں۔ کچھ فارغ ہو چکے ہیں اور کچھ آمادہ ہیں۔ ان لوگوں میں اس کا باپ بھی موجود ہے پھر منظر بدل گیا۔ اس نے دیکھا کہ وہ مسہری پر آرام سے لیٹا ہے اور باہر کفن میں لپٹی ہوئی بہت سی لاشیں رکھی ہیں۔ اور عورتوں مردوں کی ملی جلی آوازوں کی بھنبھناہٹ اس کے کمرہ میں گونج رہی ہے کہ دروازہ سے سفید چکن کے کسے ہوئے کرتے شلوار میں ملبوس بال کھولے اس کی انتہائی پرکشش چہرے اور جسم والی ماں اس کے کمرہ میں داخل ہو رہی ہے اور جیسے جیسے نزدیک آرہی ہے اس کے جسم کے خطوط واضح تر ہوتے جا رہے ہیں۔ مسہری کے پاس آتے آتے وہ اپنے سارے کپڑے اتار چکی ہوتی ہے اور آمادہ ہے۔

آنکھ کھلتے ہی گھبرا کر وہ بستر سے کود پڑا۔ تھوڑی دیر تک اپنے حواس پر قابو پانے کی کوشش کی پھر فرش پر دوزانو بیٹھ کر گڑگڑانے لگا

"اے معبود۔۔ مجھ سے میرے خواب چھین لے۔ تجھے تیری کبریائی کا واسطہ اب مجھے کوئی خواب نہ دکھا میں اب کوئی خواب نہ دیکھوں۔ اور دیکھوں تو آنکھ کھلنے پر مجھے کچھ یاد نہ رہے۔"

مسہری کا چوتھا پایہ اتنا کہہ کر خاموش ہوگیا۔ تینوں پایے بھی خاموش رہے۔

اب یہ ناظم نقوی ہمیشہ بہت گہری نیند سوتا ہے اور کوئی خواب نہیں دیکھتا۔ اگر کبھی کوئی منظر، اشارہ، رمز یا علامت نظر بھی آتی ہے تو آنکھ کھلنے پر اسے کچھ یاد نہیں رہتا۔

لیکن چوتھے پایے کی بات ختم ہونے سے پہلے ہی باقی پایے سو چکے تھے اور محلہ کی مسجد سے موذن نے اذان شروع کر دی تھی۔

عارف ایوبی

ہبوط

دن کے چوتھے پہر کا وقت تھا۔ جھیل کے کنارے پتھر پر ایک نوجوان جوڑا پانی میں پیر ڈالے بیٹھا تھا۔

نوجوان نے لڑکی سے پوچھا "کیا تم بتا سکتی ہو، کہ جھیل میں کتنے کنول تازہ کھلے ہیں؟"

"وہ دیکھو! ایک جوڑا" لڑکی نے دو تازہ کنول کے پھولوں کی طرف اشارہ کیا۔

"لیکن مجھے تو دو جوڑے دکھائی دے رہے ہیں" نوجوان شوخی سے مسکرایا۔

لڑکی نے متعجب ہوتے ہوئے پوچھا "دوسرا جوڑا کہاں ہے؟"

"کیوں ——؟ یہ دیکھو" کہتے ہوئے اس نے پانی میں ڈوبے لڑکی کے پیروں کی طرف اشارہ کیا۔ اس کے ساتھ ہی لڑکی نے بھی خوش ہو کر اپنے آدھ کھلے ہونٹ نوجوان کی طرف بڑھا دئے۔

نوجوان نے پھر کہا "ایک جوڑا اور، لیکن کنول نہیں، چکوترے"

لڑکی نے چکوترے کے درخت کی جانب دیکھتے ہوئے کہا "کتنا خوبصورت پھل ہے توڑ دو نا!" نوجوان درخت پر چڑھ گیا، چکوترے توڑے، اس کے بعد درخت کے قریب خود رو جھاڑیوں سے کچھ پھول بھی توڑ لئے۔ اور لڑکی کو دیتے ہوئے کہا —— "یہ پھول بھی تمہارے لئے"

"لیکن ان پھولوں کا کیا ہوگا ——؟" لڑکی نے پوچھا۔

"کیا ہوگا؟ دیکھو ——" نوجوان نے کہا۔ اور پھولوں کے ڈنٹھلوں کو ایک دوسرے سے باندھ کر، بازوبند، جھومر، چوٹی اور گوشوارے بنائے، اور لڑکی کو پہنا دئیے۔ اس کے بعد جھیل کے پُرسکون نیلگوں پانی کی طرف اس کا چہرہ گھماتے ہوئے کہا "دیکھو ——"

لڑکی خاموشی سے پانی میں اپنا عکس دیکھنے لگی۔

"کیسے لگ رہے ہیں ——؟ ہیں خوبصورت؟" نوجوان نے اسے پانی میں اپنا عکس دیکھنے میں مشغول دیکھتے ہوئے پوچھا۔

لڑکی نے اداسی کے ساتھ کہا "ہاں، ہیں تو بہت خوبصورت، لیکن یہ ابھی مرجھا جائیں گے۔"

نوجوان نے اس کی تائید کرتے ہوئے سنجیدگی کے ساتھ کہا "ہاں، میرا بھی یہی خیال ہے، فرنگیس یہ مُرجھا جائیں گے۔ کاش! میں تمہارے حسنِ لازوال کی مناسبت سے، کوئی خوبصورت زیور بنا پاتا۔"

نوجوان کو پریشان دیکھ کر فرنگیس نے کہا "لیکن شہرام یہ ممکن بھی تو نہیں ہے، کیونکہ سخت تو صرف سونا اور لوہا ہوتا ہے۔ اور یہی دو چیزیں ایسی ہیں جو بہت عرصے تک خراب نہیں ہوتیں۔"

"بس —— لوہے اور تانبے سے تمہارے جسم کے لئے زیور بنیں گے۔ احمق لڑکی ان کی زنجیریں، برتن، ہتھیار اور اوزار وغیرہ بنتے ہیں۔" کچھ توقف کے بعد اس نے پھر کہا "ہاں اگر کوئی ایسی چیز ہو، جس کا رنگ تمہارے جسم کے جیسا ہو، تو بات الگ ہے۔ اور ساتھ ہی نازک بھی تمہارے جسم کی طرح ہو۔ بڑی عجیب بات ہے، ہمارے خدا نے پتا نہیں کتنی چیزیں بنائی ہیں، لیکن ایسی کوئی چیز کیوں نہیں بنائی؟"

فرنگیس نے سمجھاتے ہوئے کہا "شاید بنائی ہو، لیکن آدمی ابھی تک اُسے تلاش نہ کر سکا ہو، ارے ہاں —— یاد آیا، اس دن کیکاؤس کہہ رہا تھا، وہ جو دو پہاڑیاں دیکھ رہے ہو۔" ایک طرف اشارہ کرتے ہوئے "وہاں بہت ہی خوش رنگ اور چمک دار پتھر ہیں۔"

فرنگیس کی بات سنتے ہی شہرام غصے سے بولا "تم پھر اُس نالائق سے ملنے لگی ہو؟"

شہرام کو غصے میں دیکھ کر فرنگیس نے کہا "ارے بابا، میں اس سے کہاں ملنے گئی، وہ تو خود آیا تھا میں کیا کر سکتی ہوں۔"

"منع کر دو اُسے۔" شہرام نے اُسی لہجے میں کہا۔

"منع —— ؟ ارے وہ سننے والا آدمی نہیں ہے، اور منع تو میں نے تمہیں بھی کیا تھا، مانے تم؟"

"کہاں میں —— کہاں وہ؟"

"وہ بھی یہی کہتا ہے کہاں میں کہاں وہ۔"

"ٹھیک ہے، اب تم یہیں کھڑی رہو، میں چلا۔" شہرام چڑ کر کہتے ہوئے واپسی کے لئے مڑ گیا۔ چند قدم آگے بڑھ کر، شہرام نے پلٹ کر دیکھا تو فرنگیس اُسی حالت میں کھڑی تھی۔

اس نے پکار کر کہا "کھڑی رہو تم، آنے دو ریچھ کو!"

ریچھ کا نام سنتے ہی فرنگیس دوڑ کر شہرام سے چمٹ گئی اور کہا "نہیں، میں بھی تمہارے ساتھ چل رہی ہوں۔"

اس اثناء میں شہرام نے اُسے اپنے مضبوط بازوؤں میں بھینچ لیا تھا، جس کی وجہ سے پھولوں کے زیورات ٹوٹ گئے۔ اور مسلے ہوئے زیورات کی طرف دیکھ کر فرنگیس نے کہا "لو —— یہ تو سب ضائع ہو گئے۔"

شہرام نے جھینپتے ہوئے کہا۔ "ہاں، یہ تو ہے۔"

فرنگیس نے پھر کہا۔ "تم کچھ ایسے زیورات بنوا دو جو خوبصورت بھی ہوں اور جلدی خراب بھی نہ ہوں۔ اگر تم یہ کام کر سکو تو میں کیکاؤس سے نہیں ملوں گی۔"

شہرام نے کہا۔ "سچ ۔۔۔۔ ؟"

"بالکل سچ" فرنگیس نے سنجیدگی کے ساتھ کہا۔

"تو پھر میں وعدہ کرتا ہوں، تمہیں بہت سے خوبصورت زیورات بنوا دوں گا۔"

"واقعی ۔۔۔۔ ؟"

"ہاں، بنوا دوں گا، بہت سے زیورات بنوا دوں گا۔"

فرنگیس نے کھلکھلا کر ہنستے ہوئے کہا۔ "یاد رہے، تم بار وعدہ کیا ہے۔" اس کے ساتھ ہی دونوں گاؤں کی طرف چل دیئے۔

جب دونوں گاؤں پہنچے تو اندھیرا پھیل چکا تھا۔ آسمان پر تارے چمک رہے تھے۔ اور گھروں میں رات کا کھانا پکانے کے لئے آگ جلائی جا چکی تھی اور رات کے کھانے سے پہلے کی عبادت کے لئے، آتش کدے میں مقدس آگ تیز کرنے کے لئے لکڑیاں ڈالی جا رہی تھیں، جس کی وجہ سے آس پاس کا اُجالا سا ہو گیا تھا۔ اسی مدھم اُجالے میں اس نے دیکھا آتش کدے کے نزدیک درخت کے نیچے کوئی آدمی کھڑا ہے، اور یہ کوئی اور نہیں بلکہ کارا یان کا کیکاؤس ہے۔ اُسے پہچانتے ہی فرنگیس نے کہا۔ "کیکاؤس! اتنی رات گئے کیسے آنا ہوا؟"

"رات کہاں؟ شام ہی تو ہے۔" کیکاؤس نے کہا۔

"بھوت پریت تو رات میں ہی آتے ہیں" شہرام بولا۔

"تم چپ رہو میں تمہارے گھر نہیں آیا۔" کیکاؤس نے غصیلے لہجے میں کہا۔

"تمہارے اندر اتنی ہمت بھی ہے کہ تم میرے گھر آؤ؟" شہرام نے بھی سخت آواز میں کہا۔

فرنگیس نے معاملے کی نزاکت کو سمجھتے ہوئے کہا۔ "شہرام تم خاموش ہو جاؤ مجھے معلوم کرنے دو آخر کیکاؤس کیوں آیا ہے؟"

"سنو فرنگیس" دور کی پہاڑی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کیکاؤس نے کہا۔ "آج میں اس پہاڑی پر گیا تھا، دیکھو کتنے خوبصورت اور رنگ برنگے پتھر کے ٹکڑے ملے ہیں۔ ان کے گوشوارے بنوا کر اپنے کانوں میں پہن لو تو بہت اچھے لگیں گے۔" کہتے ہوئے کیکاؤس نے اپنی مٹھی فرنگیس کے سامنے کر کے کھول دی۔ آگ، جو اب کچھ تیز ہو گئی تھی، اس

سے گردو پیش میں روشنی بھی کچھ تیز ہو گئی تھی، جس کی وجہ سے پتھر کے ٹکڑے جگمگانے لگے ـــــ فرنگیس کی آنکھیں
سے چمکنے لگیں ـــــ "ارے واہ! کتنے خوب صورت ہیں، میں نے تو اتنے چمک دار پتھر کبھی نہیں دیکھے۔"

پتھر واقعی خوبصورت تھے، ساتھ ہی فرنگیس کی پسندیدگی اور ان کے حصول کی خواہش کو دیکھ کر شہرام کو غصہ
اور تیز لہجے میں کہا۔ "ارے فرنگیس! یہ بے وقوف چند بے کار پتھر کے ٹکڑوں سے تمہیں بہکانے آیا ہے۔"

"بیوقوف تو نے کسے کہا ہے؟" کہتے ہوئے کیکاؤس نے اپنی پیٹھ پر ترکش کو ٹھیک کرتے ہوئے کہا۔

"تم کو ـــ!" شہرام نے غرا کر کہا۔

"اچھا ـــ!" کیکاؤس نے بازو میں لٹکی کمان کو ہاتھ میں لے کر فضا میں لہراتے ہوئے کہا۔ "آج تجھے اسی سے مار مار کر،
یہ کمان تیرے اوپر توڑ دوں گا۔"

"اور میں تیری ہڈیوں کا سرمہ بنا دوں گا۔" کہتے ہوئے شہرام دست بدست جنگ کے لئے تیار ہو گیا۔

ابھی تک فرنگیس نے کسی بات کا بُرا نہیں مانا تھا۔ شاید اس لئے کہ ابھی تک کوئی ایسی عورت پیدا نہیں ہوئی، جسے
اپنے حصول کے لئے، مردوں کی لڑائی اچھی نہ لگے۔ لیکن جب اُس نے دیکھا کہ دونوں واقعی لڑ مرنے کے لئے تیار ہیں تو اُس
نے کہا۔ "تم دونوں خاموش ہو جاؤ اور میری بات سنو ـــــ"

"کیا ـــ؟" دونوں نے تعجب کے ساتھ کہا۔

"کیا پتھر کانوں میں یوں ہی لٹکائے جا سکتے ہیں؟"

کیکاؤس نے کہا۔ "کیوں؟ کیا تانبے میں جڑ لینے سے کانوں میں نہیں پہنے جا سکیں گے؟"

"نہیں اتنے خوبصورت پتھروں کے لئے تانبا مناسب نہیں۔" فرنگیس نے کہا۔

"تو پھر ـــ؟" کیکاؤس بولا۔

"اگر ان کے لئے مناسب دھات سے گوشوارے بنوا کر دے سکو تو پہنوں گی۔"

"اور پھر میرے ساتھ چلو گی؟" کیکاؤس نے پوچھا۔

شہرام جواب غصے کی وجہ سے ہانپنے لگا تھا، بولا "ابھی چلی جاؤ نا، دیر کس بات کی ہے؟"

"شہرام! ناراض کیوں ہو رہے ہو؟ تم پریشان بالکل نہ ہو، تم ہی اگر ان کے لئے مناسب دھات کا بندو
بست کر کے گوشوارے بنوا سکو تو میں تمہارے ساتھ چلوں گی، جو پہلے لے آئے گا میں اس کے ساتھ چلوں گی۔"

شہرام نے گھبرائے ہوئے لہجے میں کہا۔ "تم پتھر مانگو تو میں پورا پہاڑ کھود کر لا دوں، لیکن تمہیں جس چیز کی خواہش

ہے، وہ ملے گی کہاں؟"

"تو پھر تمہارے لئے مجھے لے جانا ناممکن نہیں۔"

"لیکن مجھے بھی تمہاری خواہش کے مطابق دھات کہاں مل سکے گی؟" کیکاؤس نے آہستہ سے کہا۔

"دیکھو فرنگیس! مجھے تو جانے میں کوئی دشواری نہیں ہے۔ لیکن یہ کیکاؤس جو یہاں رہے گا؟" شہرآم نے کہا

"تو اس کا کیا کیا جا سکتا ہے؟ اس کا گھر یہاں ہے۔" فرنگیس نے کہا۔

"میں کل ہی کوہ دور دراز کے مالک کے سفر پر نکلوں گا۔ دیکھتا ہوں انہیں ان پتھروں کے مناسب دھات ملتی بھی ہے یا نہیں"

"میں یہاں مقدس آگ کے سامنے بیٹھ کر دعا کرتا رہوں گا کہ تم راستے میں کسی عفریت کی غذا بن جاؤ۔" شہرآم نے کہا۔

فرنگیس نے کہا۔ "تم یہاں ایک دوسرے کو بددعائیں کیوں دے رہے ہو۔ تم بھی نکل پڑو نا تلاش کرنے کے لئے

دیکھوں کون پہلے لاتا ہے وہ خوبصورت دھات۔"

"ساری دنیا کی خاک چھان ڈالنے کے باوجود بھی وہ خوبصورت دھات نہیں مل سکے گی۔" کیکاؤس نے کہا۔

"کیکاؤس، تم ہی نے پتہ نہیں کتنی بار کہا ہے کہ فرنگیس جو بھی مانگے گی وہ زمین پر نہ ملے تو آسمان سے لے آؤ گے۔" فرنگیس بولی۔

"ہاں بالکل ...... ! اور یہ حقیقت ہے کہ اگر یہ دھات زمین پر نہ ملی تو آسمان سے گرے گی۔" کیکاؤس

اس کی آنکھوں میں دیکھتے ہوئے مسکرایا۔

"اچھا ...!" شہرآم نے اس کا مضحکہ اڑاتے ہوئے کہا۔ "پہلے زمین کا چکر لگا آؤ۔ پھر آسمان کی طرف بھی دیکھ کر دعا کرلینا۔"

"کیکاؤس اور شہرآم ... ! اب تم دونوں جاؤ۔ دیکھو موبد آرہا ہے اور رات کی عبادت کا بھی وقت ہو چکا ہے۔

فرنگیس نے کہا۔

کیکاؤس موبد کو دیکھتے ہی تیز قدموں سے واپسی کے لئے چل دیا۔

کیکاؤس کو جاتے ہوئے دیکھ کر شہرآم نے مضحکہ اڑاتے ہوئے کہا۔ "کیا زمین کے گرد چکر لگانے نکل پڑے احتیاط

سے جانا، راستے میں عفریتوں کی کمی نہیں ہے۔" پھر دھیرے سے کہا۔ "فرنگیس آؤ ایک بار پیار کرلیں، تم تو عبادت

کرنے جا ہی رہی ہو۔" اس کے ساتھ ہی اس کے ہونٹوں پر اپنے گرم ہونٹ رکھ دئیے۔

"یہ بہت خراب بات ہے شہرآم۔" نیچی آواز سے کہتے ہوئے وہ اپنی جھونپڑی میں داخل ہو گئی۔ اس کا

باپ اب جھونپڑی کے پاس پہونچ چکا تھا۔ اس لئے شہرآم تیز قدموں کے ساتھ اپنے گاؤں کی طرف چل دیا۔

دوسرے دن کیکاؤس کسی کو کچھ بتائے بغیر گاؤں چھوڑ کر چلا گیا۔ جب دو تین دن وہ واپس نہ آیا تو لوگوں

نے سوچ لیا کہ یا تو وہ کسی عفریت کی خوراک بن گیا یا پھر کسی ریچھ یا شیر کا لقمہ۔ اور اس قسم کے حادثات غیر معمولی بھی نہ تھے۔ دوسرے یہ کہ کیکاؤس کا کوئی عزیز و اقارب نہ ہونے کی وجہ سے اس کے لئے کوئی رونے والا بھی نہ تھا۔ اس لئے چند روز میں ہی گاؤں والے کیکاؤس کو بھول گئے۔ نیز یہ کہ بھولنے کی ایک خاص وجہ بھی تھی۔

ہوا یوں تھا کہ ایک دن بالکل اچانک ہی آسمان پر پیلے رنگ کے بادل چھا گئے، پورا آسمان پیلا ہو گیا، ہوا بالکل بند ہو گئی اور گرمی بڑھ گئی۔ اور دوسرے دن جو واقعہ ہوا وہ اور بھی زیادہ چونکانے والا تھا کہ دوسرے دن بادلوں کا رنگ سونے کو بجائے لہو کے رنگ کا ہو گیا اور برق نے ایک مہیب پرندے کی شکل اختیار کر لی، جس کی چونچ اور ناخنوں کے حملوں سے آسمان ٹکڑے ٹکڑے ہوتا ہوا معلوم ہونے لگا۔ بجلی کی اتنی شدید کڑک اور بادلوں کی اتنی گرج اِن لوگوں نے پہلے کبھی نہ دیکھی تھی، یہاں تک کہ قرب و جوار کے کسی بزرگ نے بھی کبھی ایسی صورت حال نہ دیکھی تھی۔ اس لئے موبد سے مشورے کے بعد اہورامزدا اور مقدس آگ کی خصوصی عبادتوں کا اہتمام کیا گیا۔ اِن خصوصی عبادتوں اور مقدس دعاؤں کا کچھ اثر ہوا تھا یا نہیں اور اہورامزدا کو رحم آیا تھا یا نہیں، اس سلسلے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ کیوں کہ بادلوں کی گرج کم ہو گئی تھی، ان کا رنگ بھی معمول کے مطابق ہو گیا تھا لیکن بادلوں سے پانی کے بجائے برف گرنا شروع ہو گئی تھی۔ لوگوں کو خیال ہوا معمول کی برف باری ہے تھم جائے گی لیکن دوپہر تک برف باری اتنی شدید ہو گئی کہ سب کچھ سفید ہو گیا اور گھٹنوں تک برف جم گئی۔ ڈھلان دار جھونپڑیوں کے گرد تو کمر تک اونچی برف کی دیواریں بن گئیں۔ درختوں پر پناہ گزیں پرندے بھی مر مر کر گرنے لگے، گویا مردہ پرندوں کی بارش ہو رہی تھی۔

اگلے دن جب لوگ اپنے گھروں سے باہر نکلے تو اپنے گاؤں کو پہچان نہ سکے۔ کیوں کہ گاؤں کے آس پاس جنگل تھا اس کی گھاس اور جھاڑیاں تو برف میں دفن ہو گئی تھیں۔ درختوں کے پتے برف کے بوجھ سے ٹوٹ جانے کی وجہ سے درخت بالکل ٹنڈ منڈ ہو گئے تھے۔ اب سے دو دن پہلے جتنی شدید گرمی ہوئی تھی اب اتنی ہی تیز سردی ہو گئی تھی۔ اس لئے گاؤں والے پریشان ہو کر پھر موبد کے پاس پہنچے اور پوچھا "اے معزز بزرگ! ہم لوگ کس مصیبت میں پھنس گئے ہیں؟"

موبد نے کہا "میرے بچو ــــ! میں بالکل نہیں سمجھ پا رہا ہوں کہ کیسی بلائے ناگہانی ہے۔ بہرحال آج پھر اہورامزدا کی خصوصی عبادت کرو ــــ"

پانچ دن کے بعد شام کے وقت برف باری بند ہو گئی۔ لوگوں نے سوچا، جان بچی۔ لیکن ان کا خیال دیوانے کا ہی ثابت ہوا۔ کیوں کہ برف بند ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد پورا آسمان نیلگوں روشنی سے بھر گیا اور ایک

بہت تیز اور خوفناک آواز کے ساتھ ہی انھوں نے دیکھا کہ ایک کئی میل لمبا اور چوڑا شہاب ثاقب زمین کی طرف آرہا ہے، جسے دیکھ کر لوگوں کی چیخیں نکل گئیں اور بے ہوش ہو گئے۔ یہاں تک کہ حاملہ عورتوں کے حمل ساقط ہو گئے ـــــ شہاب ثاقب زمین پر گر چکا تھا اور اس کے گرنے سے زمین کیا پوری کائنات تک ہلتی ہوئی محسوس ہونے لگی تھی۔

اگلا دن بہر حال معمول کا ہی جیسا تھا۔ بڑی خوشگوار صبح ہوئی تھی۔ پچھلے کئی دنوں کی دہشت سے گاؤں کا کوئی اثر نہ تھا۔ اس لئے شہرام اور کچھ دوسرے پُر جوش نوجوان شہاب ثاقب کی تلاش میں نکل پڑے۔ ان کا خیال تھا کہ شہاب ثاقب قریب ہی کہیں گرا ہے۔ لیکن کافی دور تک بھٹکنے کے باوجود انہیں شہاب ثاقب کا کوئی نشان نہ مل سکا۔ آخر کار جب یہ لوگ تھک کر واپس ہو رہے تھے تو دیکھا کہ اگرچہ دوسری جھیلوں پر ابھی برف جمی ہوئی تھی لیکن جھیل کا پانی چمک رہا تھا ـــــ یہ کیسے ممکن ہوا ـــ؟ اس کا ابھی پانی تو جم گیا تھا۔ تجسس کے ساتھ یہ لوگ جھیل کی طرف بڑھے۔ وہاں پہنچ کر دیکھا کہ جھیل کا پانی نہ صرف پگھل گیا ہے بلکہ اس سے بھاپ اٹھ رہی ہے اور پانی ابل رہا ہے۔ ایک نوجوان نے پانی میں ہاتھ ڈالا - ساتھ ہی اس کے ہاتھ پر چھالے پڑ گئے۔ اس لئے ان لوگوں نے سمجھ لیا کہ شہاب ثاقب اسی جھیل میں گرا ہے۔ اور واپس آکر موبد کو جھیل کی کیفیت بتائی۔

موبد نے کہا۔ "بچو! جو تم سوچ رہے ہو وہ درست نہیں ہے، بلکہ مقدس اہورمزدا نے جھیل میں قیام کیا ہے اور یہ ہم سب کے لئے بڑی خوش قسمتی کی بات ہے۔ اب تم لوگ جھیل کی طرف مت جانا اور نہ ہی اُسے پریشان کرنا۔" موبد کی بات سُن کر گاؤں والوں نے ادھر جانا بند کر دیا۔

تقریباً تین ماہ بعد کیقباد خالی ہاتھ واپس آگیا۔ فرنگیس کے گوشوارے لانے کے لئے دھات نہیں مل سکی تھی۔ گیا تو تھا سینہ تان کر لیکن لوٹا سر جھکائے ہوئے۔ ظاہر ہے اب فرنگیس کو منہ دکھانے کی کوئی ضرورت نہیں۔ اب وہ سوچ رہا تھا، شہرام نے دل سے بد دعا دی ہوگی اور وہ کسی عفریت کی خوراک بن گیا ہوتا تو کتنا اچھا ہوتا۔ خالی ہاتھ فرنگیس کے پاس کس طرح جایا جائے؟ شہرام بھی مذاق اڑائے گا ـــــ وہ اداس ہو گیا۔ اب مر جانا ہی بہتر ہے ـــ خودکشی ـــ ہاں اب جھیل میں ڈوب کر اپنے سارے دکھوں کو مٹا دوں گا۔ چونکہ اس دوران گاؤں میں جو حادثے ہوئے تھے، ان کے بارے میں اُسے کچھ بھی معلوم نہ تھا، اس لئے وہ بے خوف جھیل کی طرف چل دیا۔ ظاہر ہے موت کے راستے پر چلنے والے کے لئے خوف کے کیا معنی ہو سکتے ہیں۔ جھیل کے کنارے پہنچ کر کچھ دیر تو وہ خاموش کھڑا رہا۔ پلکیں جھپکے بغیر اس کی آنکھیں جھیل کی سطح پر مرکوز رہیں ـــ مرحوم باپ یاد آیا ـ ـــ فرنگیس یاد آئی ـ ـ ـ ساتھ ہی شہرام کے طنز بھی ـــ نہیں ـ ـ

اب ایسا کچھ بھی نہیں جس کے لئے زندہ رہا جائے۔ ایک لمبی سانس لی ـــــ ہاتھ سر سے اونچے اٹھائے اور جھیل میں کود
وہ ڈوب رہا تھا ـــــ ڈوبتا جا رہا تھا ـــــ نیچے اور نیچے ـــــ چاروں طرف گھپ اندھیرا ـ تھا

یہ کیا ـــــ؟ اب وہ نیچے نہیں جا رہا تھا ـــــ اب ایسا محسوس ہو رہا ہے جیسے نیچے سے کوئی اوپر کی طرف پھینک رہا ہے۔ اس نے اپنی پوری کوشش کے ساتھ سانس روک لی ـــــ لیکن چند لمحوں کے اندر ہی اُسے احساس ہو گیا کہ اب صرف سانس روک لینے سے ہی کام نہ چلے گا ـــــ بلکہ ایک وزنی پتھر بھی جسم کے ساتھ باندھ کر پانی میں کودنا چاہیئے تھا۔ لیکن اسی لمحے، پانی کے نیچے اس کے پیر کسی پتھر سے ٹکرائے ـــــ سوچا کہ یہ تو بہت اچھا ہوا۔ اب اسی پتھر سے چپک جانے سے کام بن جائے گا۔ اب زندگی ہے ہی کتنے لمحوں کی۔ لیکن پتھر کو پکڑتے ہی وہ ٹوٹ گیا اور ٹکڑا اس کے ہاتھ میں آ گیا۔ اُسی لمحے پانی کے تیز دباؤ نے اسے اوپر کی طرف ڈھکیل دیا اور چند لمحوں میں ہی اس کا سر پانی کے اوپر دن کی روشنی میں آ گیا۔ ابھی اس کے ہاتھ میں ٹوٹے ہوئے پتھر کا وہ ٹکڑا دبا ہوا تھا۔

اس نے سوچا کہ پتھر کے اس ٹکڑے کو پھینک دے۔ پتھر پر اس کی گرفت کمزور ہوئی لیکن پھر کچھ سوچ کر اپنا ہاتھ پانی سے باہر لایا، شاید اس لئے کہ پھینکنے سے پہلے، موت کا دروازہ بند کرنے والے اس چھوٹے سے پتھر کے ٹکڑے کو دیکھ تو لے کہ آخر یہ ہے کیا ـــــ؟ لیکن اس پر نظر پڑتے ہی نگاہیں ہٹانا مشکل ہو گیا۔ یہ ٹکڑا سورج کی روشنی میں چمک رہا تھا۔ یہ کیا چیز ہے ـــــ؟ ایسی چیز تو اس نے کبھی دیکھی ہی نہیں۔ اسی چیز کے لئے تو وہ نہ جانے کہاں کہاں کی خاک چھانتا رہا، اور ملی بھی تو موت کی دہلیز پر۔ بہرحال اب خودکشی کی کوئی ضرورت نہیں۔ وہ اُسے لئے ہوئے پانی سے باہر نکل آیا۔ کافی دیر تک متعجب اور مسرت آمیز نظروں سے اس ٹکڑے کو دیکھتا رہا۔ پھر بڑبڑایا۔ اب تھیرام سے نمٹ لوں گا۔ اور اسی کے گوشوارے بنا کر فرنگیس کے کانوں میں پہناؤں گا۔ فی الحال اس کو چھپا کر حفاظت سے رکھنے کی ضرورت ہے۔ ایسے یوں ہی ہاتھ میں لئے گاؤں جانا مناسب نہیں کہ چند آدمی مل کر اسے چھین بھی سکتے ہیں۔ یہ سوچ کر ایک درخت سے لکڑی توڑی اور اس کی مدد سے مٹی کھود کر ایک گڑھا بنایا اور اس ٹکڑے کو رکھ کر گڑھا مٹی سے بند کر دیا اور جگہ نشان زد کر دی۔ اس کے بعد مطمئن ہو کر گھر کی طرف چل دیا۔

گاؤں والوں نے جب اسے دیکھا تو تعجب اور خوشی کے ساتھ مختلف سوالات کرنے لگے۔ کہاں گئے تھے؟ وں گئے تھے؟ کہاں رہے؟ لیکن وہ تھکن کا بہانہ بنا کر سب کے سوالات کو نظر انداز کرتا ہوا اپنے گھر چلا گیا۔

کیکاؤس نے حاصل شدہ دھات کا نام زربین رکھا تھا۔ دھات کا رنگ اور اس کی چمک ہی اس کی وجہ تھی۔

نیز ایک وجہ یہ بھی تھی کہ فرنگیس کا آب دار سنہرا رنگ دیکھ کر کیکاؤس کبھی کبھی اسے دھات کے نام سے پکارتا تھا اس لئے اُس کے نام کے ساتھ ساتھ اس دھات کا نام یکساں ہو گیا تھا۔

اب اس کے سامنے سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ اس سخت دھات سے گوشوارے بنائے کس طرح جائیں۔ کس طرح پتھروں کو جوڑا جائے۔ وہ کچھ سمجھ نہیں پا رہا تھا۔ ظاہر ہے خالی ہاتھ فرنگیس کے پاس جا نہیں سکتا۔ وہ رہی یہ دھات کا ٹکڑا اُسے دیا جا سکتا ہے۔

کچھ دیر بعد اُسے یاد آیا کہ آہن گر دن کو لوہا تپا کر پیٹ پیٹ کر سامان وغیرہ بناتے ہوئے دیکھا ہے۔ جب لوہے کو آگ میں تپا کر اسلحے بنائے جا سکتے ہیں تو پھر اس دھات کو پیٹ کر گوشوارے کیوں نہیں۔ یہ سوچ کر اٹھا اور چھپتا چھپاتا جھیل کے کنارے پہونچا اور وہاں سے دھات کا ٹکڑا نکال کر قریب کے جنگل میں چلا گیا۔ کئی دن کی سخت محنت کے بعد دھات کو پیٹ پیٹ کر گوشواروں کا ایک جوڑا بنانے میں کامیاب ہو گیا۔ اور اس کے بعد ان میں پتھر کے دو ٹکڑے بھی جڑ دئے۔ اب وہ بہت خوش تھا۔ وہ بڑبڑایا۔ اب اس نامعقول سے نمٹ لوں گا ـــ اسی کے سامنے فرنگیس کو اپنے ساتھ لے جاؤں گا ـــ اس کے کانوں میں گوشوارے ہوں گے ـــ اب دیر کرنا مناسب نہیں وہ فوراً گاؤں کی طرف چل دیا۔

جب وہ گاؤں کے پاس ندی کے کنارے پہونچا تو شام ڈھلنے لگی تھی۔ ندی کا گھٹنوں تک چھچھلا پانی عبور کرنے کے بعد جب وہ دوسرے کنارے پر پہونچا تو اُس نے دیکھا کہ فرنگیس پانی لے کر واپس جا رہی ہے۔

"فرنگیس ـــ! فرنگیس ـــ!! دیکھو میں آگیا ـــ!!!" کیکاؤس خوشی سے چیخا۔

غیر متوقع آواز سے فرنگیس چونک پڑی، اس کے گھڑے کا پانی چھلک گیا۔ "ارے ـــ تو یہ کاؤس ہے کہاں تھے اتنے دنوں سے تم؟ کہاں گئے تھے؟؟"

"ارے اس دن کی بات بھول گئیں تم، کیا تمہیں اپنا وعدہ یاد نہیں؟ میں تمہارے کانوں کے لئے گوشوارے بنانے کے لئے دھات تلاش کرنے کے لئے گیا تھا!" کیکاؤس نے کہا۔

فرنگیس کو اس دن کا جھگڑا یاد آیا، پھر اپنی مات بھی۔ اس نے پوچھا "ملی بھی ـــ؟"

"یہ دیکھو۔" کہتے ہوئے کیکاؤس نے اپنی مٹھی اس کے سامنے کر کے کھول دی۔ ملگجے اندھیرے میں بھی گوشواروں کا جوڑا چمکنے لگا۔ تعجب، خوشی اور لالچ سے فرنگیس کی آنکھیں چمک اٹھیں۔

"تو پہنو ـــ!" کیکاؤس نے کہا۔

"کیکاؤس! کہاں ملی یہ دھات؟ کس نے بنایا؟ اور ....." فرنگیس کی بات کاٹتے ہوئے کہا۔ "یہ سب اطمینان سے بتاؤں گا، بہت سی باتیں کرنا ہیں، پہلے کہیں پر بیٹھ جائیں۔" لیکن کیکاؤس کی بار کچھ سنجیدہ ہو گئی۔ اُسے اپنا وعدہ یاد آرہا تھا کہ جو بھی گونسوارے بنانے کے لئے دھات لاسکے گا وہ اُسی.

"کیا سوچ رہی ہو؟ اتنی سنجیدہ کیوں ہو گئیں؟" کیکاؤس نے پوچھا۔

"کیکاؤس! تم نے بہت دیر کر دی۔"

"کیا مطلب؟"

"اس دوران شہرام کے ساتھ میری شادی ہو چکی ہے۔"

کیکاؤس ٹھیک سے سمجھ نہ سکا یا اپنی سماعت پر یقین نہ ہو سکا، نہیں کہا جا سکتا، بہرحال اس نے ایک پوچھا۔ "کس کے ساتھ شادی ہوئی؟" "ہاں اِس بار اُس کی آواز عجیب سی پھنسی پھنسی ہوئی نکلی تھی، جس سے فرنگیس ہو گئی اور ڈرے ہوئے لہجے میں کہا۔ "شہرام کے ساتھ۔"

کیکاؤس کا ذہن ماؤف ہو گیا۔ وہ فوراً کوئی جواب نہ دے سکا۔ فرنگیس نے پھر کہا۔ "کیا کرتی میں؟ تم لمبی مدت تک نہ لوٹے۔ اسی دوران موبد نے مجھ سے شادی کے لئے کہا، میں بے سہارا عورت کیا کرتی؟"

"کیا کرتی؟ بے سہارا عورت کیا کرتی؟ تو پھر وعدہ کیوں کیا تھا؟"

"وہ تو یوں ہی کہہ دیا تھا، تم اسے سچ مان لوگے، یہ تو میں سوچ بھی نہ سکتی تھی۔ دیکھو نا شہرام تو کاؤ چھوڑ کر کہیں نہیں گیا؟"

"اِس کی وجہ یہ ہے کہ وہ دوغلا اور ذلیل ہے۔ جب میں پاگلوں کی طرح بھوکا پیاسا دنیا جہاں کی خاک چھان رہا تھا، جہاں کبھی عفریتوں کا خوف تو کبھی جنگلی جانوروں کا سامنا تھا، اُس وقت وہ سؤر تمہارا آنچل دبائے تمہاری گود میں چھپا ہوا تھا۔ میں موت کے منہ میں جا کر تمہارے لئے یہ زر بین ڈھونڈ کر لایا اور تم کہہ رہی ہو، یوں ہی کہہ دیا تھا؟ صرف بکواس تھی؟ تم عورت ذات دراصل ہوتی ہی ذلیل ہو۔ تمہیں تو ہر وقت صرف ایک قوی مرد کی تلاش رہتی ہے۔ وہ چاہے جتنا تمہیں بے وقوف بنائے۔ چاہے وہ تمہیں جذباتی آسودگی فراہم کر سکے یا نہیں تمہیں اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی ــــ بس تمہیں تو عیش چاہئے ــــ؟ بعد میں وہ تمہارا کیا حشر کریگا، اس کا تمہیں کبھی خیال بھی نہیں آتا ــــ بول ــــ کتنا عیش چاہئے تجھے ــــ؟"

فرنگیس اس کی بات کاٹتے ہوئے بولی "میں چلتی ہوں، مجھے دیر ہو رہی ہے۔" اس وقت اُسے کیکاؤس

سے بہت ڈر لگ رہا تھا۔ اس نے پھر کہا۔ "دیکھو شہرام مجھے تلاش کرنے آتا ہی ہوگا۔"

اسی کے ساتھ شہرام کی آواز آئی "دیر مت کرو، جلدی آؤ" آواز کے ساتھ ہی اندھیرے میں تیسرا انسانی سایہ دیکھ کر پوچھا "یہ کون ہے؟" لیکن اس سے پہلے کہ دونوں میں سے کوئی جواب دیتا اس نے آگے بڑھ کر کیکاؤس کو پہچان لیا ـــ "کیکاؤس ہے نا ـــ؟ تو تم مر نہیں سکے؟"

"اسی امید سے مطمئن ہو کر تم نے فرنگیس کے ساتھ شادی کر لی ہے۔ میں تمہارے جیسا بزدل نہیں ہوں۔ دیکھو فرنگیس کے لئے کتنے خوب صورت گوشوارے بنوا لایا ہوں۔" اس کے ساتھ ہی ہاتھ میں دبے گوشوارے اس کے سامنے کر دئیے۔

شہرام متعجب ـــ "لاؤ دیکھیں ـــ" کہہ کر اس نے دونوں گوشوارے کیکاؤس کے ہاتھ سے لے لئے۔ "ارے! یہ تو سانپ کی آنکھ جیسے خوف ناک خوب صورت ہیں" کہتے ہوئے دونوں گوشوارے ندی میں پھینک دئیے۔

فرنگیس چیخی ـــ "ارے تم نے یہ کیا کیا؟"

"کیوں؟ کیا اس کے ساتھ جانے کی خواہش ہے؟" شہرام پیر پٹخ کر دہاڑا۔

"جانا چاہے تو کون روک لے گا؟" کیکاؤس نے بھی تیز آواز کے ساتھ کہا۔

"میں روکوں گا ـــ میں ـــ!" کہتے ہوئے کیکاؤس پر ٹوٹ پڑا۔ دونوں ایک دوسرے پر حملہ آور ہو کر زمین پر لوٹنے لگے ـــ فرنگیس خاموشی کے ساتھ یہ تماشا دیکھتی رہی ـــ تھوڑی دیر میں کیکاؤس کمزور پڑنے لگا اور پھر بے ہوش ہو کر ایک طرف لڑھک گیا۔ شہرام نے کھڑے ہو کر اس کے پھر دو تین لاتیں ماریں اور فرنگیس کا ہاتھ پکڑ کر اُسے گھسیٹتا ہوا گاؤں کی طرف چل دیا۔ فرنگیس کا گھڑا اور کیکاؤس وہیں پڑا رہ گیا۔

جب کیکاؤس کو ہوش آیا تو کافی رات بیت چکی تھی ـــ وہ کافی دیر تک اسی حالت میں پڑا رہا ـــ تھوڑی دیر بعد جب وہ کچھ سوچنے سمجھنے کے لائق ہوا تو وہ غصے سے بھر گیا۔ لیکن یہ غصہ اُسے کس پر آیا ـــ؟ فرنگیس پر ـــ؟ شہرام پر ـــ؟ یا پھر اپنے گاؤں پر؟ آخر فرنگیس نے اُس کا انتظار کیوں نہیں کیا؟ اس نے وعدہ خلافی کر کے پہلے ہی شادی کیوں کر لی؟ یہ خیال آتے ہی غصہ اور بڑھ گیا، جس سے اس کے جسم میں طاقت آگئی اور اندھیرے میں ہی گاؤں کی طرف چل دیا۔

دوسری صبح فرنگیس معمول سے پہلے اٹھ گئی اور گھڑا لے کر ندی کی طرف چل پڑی۔ رات بھر وہ چمک دار دھات اُس کے ذہن میں بجلی کی طرح چمکتی رہی تھی۔

اس نے گھڑا ندی کے کنارے رکھ دیا اور اپنے گوشوارے تلاش کرنے لگی۔ پانی چھچھلا تھا اور پہاڑی
ہونے کی وجہ سے پانی شفاف بھی تھا۔ اس نے ایک گوشوارا تو پتھروں کے بیچ مل گیا۔ لیکن دوسرا ــــ کافی
تک تلاش کرنے کے باوجود بھی نہ مل سکا۔ گوشوارے کی چمک دیکھ دیکھ کر وہ خوش ہوتی رہی ــــ لیکن اس
پورا دن بیٹھ بھی تو نہ سکتی تھی۔ شہرام تلاش کرتا ہوا آ بھی سکتا تھا، اور اگر اس نے گوشوارے کے ساتھ یہاں بیٹھا دیکھ
لیا تو خیریت نہیں ــــ کیا وہ اس اور گوشواروں پر وہ بگڑ گیا ہے، یہ تو اس کی سمجھ میں کل ہی آ گیا تھا۔ اس نے گوشوارے
کو اپنے لباس میں چھپایا اور پانی لے کر گھر واپس آ گئی۔

"فرنگیس! تمہیں کیا ہو گیا ہے؟ تم کچھ بولتی کیوں نہیں؟ چہرہ اترا ہوا کیوں ہے؟" شہرام نے اسے دیکھ کر کہا
"ٹھیک تو ہوں، بول بھی رہی ہوں، اور پھر بولوں گی کیوں نہیں؟"
"یہ بھی کوئی بولنا ہوا، یہ تو صرف سوال کا جواب ہے۔ وہ بھی مجبور ہو کر۔ طبیعت تو ٹھیک ہے؟" شہرام
نے پوچھا، پھر کہا "طبیعت مضمحل تو میری ہے، کل بلا وجہ اس بیہودہ سے لڑنا پڑا۔"
"یہ تم نے اچھا نہیں کیا۔" وہ تھکے ہوئے لہجے میں بولی۔
"برا کیا کیا؟"
"برا نہیں کیا؟ خواہ مخواہ ایک آدمی کی پٹائی کر دی۔"
"اچھی رہی، وہ تمہیں، یعنی میری بیوی کو بہکانے آیا تھا ــــ"
"یہ سب صرف تمہارا وہم ہے۔"
"وہ گوشوارے بھی تصور ہیں، چلو گوشوارے گئے ــــ بلا گئی۔"
یہ سن کر وہ متفکر ہو گئی کہ ایک گوشوارہ تو بہرحال اس وقت اس کے پاس ہی تھا۔ اور وہ اسے چھپا کر
رکھنے پر مجبور تھی۔ لیکن چھپا کر رکھے کہاں؟ اگر کوئی تلاش کر کے اٹھا لے جائے۔ پھر اسے خیال آیا، یہ کیسی چیز ہے۔
ظاہر کرنے پر سکون غارت کرتی ہے اور چھپا کر رکھنے سے چین نہیں ملتا ــــ ابھی وہ سوچ ہی رہی تھی کہ شہرام
کی آواز آئی۔

"سنو فرنگیس ــــ! اگر آئندہ تمہیں اس کے ساتھ دیکھا تو اسے قتل کر دوں گا۔" کہتے ہوئے وہ باہر نکل گیا۔
فرنگیس بہت اچھی طرح جانتی تھی کہ شہرام نے جو کچھ کہا ہے وہ کر بھی سکتا ہے۔ یعنی ضرورت پڑنے پر
وہ قتل کرنے سے بھی گریز نہ کریگا۔ یہ سوچ کر وہ اٹھی اور آتش کدے پہنچ کر مناجات کرنے لگی۔

اے مقدس آگ اب کیکاؤس دوبارہ میرے پاس نہ آئے۔ اُسے روک دے۔" لیکن اسی وقت اسے
ے کی پھر یاد آگئی جو اب اکیلا تھا۔ اور ایک گوشوارہ پہننے کا کوئی تُک نہ تھا۔ وہ اپنے تخیل میں جوڑ لو
وں و گوشوارے پہنے ہوئے دیکھنے لگی۔ جو صرف اسی کے کانوں میں ہیں۔ پورے آتشکدہ کی کسی عورتوں کے پاس
وں اور شنکھ کے گوشوارے ہیں۔ لیکن موبد کی بیٹی کے پاس اُسی کی جلد کی رنگت کی دھات کے بنے ہوئے
ارے ہیں۔ اسی کے ساتھ اس کا تفکر کا سلسلہ ٹوٹا اور دوسرا خیال آیا کہ ایک کان تو خالی رہے گا۔ دوسرا
ہاں؟ پھر اس نے سوچا کہ کیکاؤس ہی ہے جو دوبارہ اس کا جوڑ تیار کر سکتا ہے۔ کیوں کہ ایسا تو ہو ہی نہیں
کہ وہ اتنی ہی دھات لایا ہو کہ اُس سے صرف ایک ہی جوڑا بن سکے۔ اس لئے اُس سے ملنا ضروری ہے۔ لیکن
چھپ کر۔ ورنہ اگر شہرآم کو معلوم ہو گیا تو نہ میری ہی بھلائی ہے اور نہ ہی کیکاؤس کی۔ اس سے آج ہی رات ملوں
اور اس کے بعد وہ آتش کدے سے نکل کر اپنے گھر چلی گئی۔

رات کافی گہری ہو چکی تھی۔ کہ انسانی لمس سے کیکاؤس کی آنکھ کھل گئی۔ "کون ___؟ کون ہے ___؟"
وہ ہڑبڑا کر اٹھ بیٹھا۔

"آہستہ بولو ___ میں فرنگیس ہوں۔"

"اتنی رات گئے تم یہاں ___؟ شہرآم کو معلوم ہو گیا تو تمہارے لئے مصیبت ہو جائے گی۔"

"وہ کہساں کے جنگلوں میں شہد نکالنے گیا ہے، آج رات نہیں لوٹے گا۔"

"خیر! اس وقت اچانک اتنی رات میں کیوں آئی ہو؟"

"ندی میں ایک ہی گوشوارہ مل سکا"

کیکاؤس نے اس کی بات کاٹتے ہوئے کہا۔ "ندی پار کرتے وقت پیر میں چبھ گیا تھا۔ اس لئے وہ گوشوارہ
بنے ساتھ لیتا آیا تھا۔" کچھ توقف کے بعد پھر کہا۔ "میں سوچتا تھا کہ شاید تمہیں مجھ سے محبت ہے۔"

"محبت کیوں نہ کروں گی؟"

"شہرآم سے زیادہ محبت تو نہ کر سکو گی؟"

ایک چھوٹی سی "نہیں" کی آواز فرنگیس کے منہ سے برآمد ہوئی۔

"اور یقیناً اس گوشوارے سے بھی زیادہ نہیں؟"

فرنگیس نے کوئی جواب نہ دیا۔ "اچھا ۔۔ تو ۔۔ یہ لے جاؤ۔" کہتے ہوئے دوسرا گوشوارہ فرنگیس کو پکڑا دیا۔
فرنگیس نے کہا۔ "دونوں کانوں میں تو یہ بہت اچھے لگیں گے۔ پورے آکستان کی عورتوں کے گوشوارے سونے یا
سیپ کے ہیں، وہ حیران ہوں گی۔"

کیکاؤس ایک "ہوں" کر کے رہ گیا۔

"اب زیادہ دیر تک نہیں بیٹھ سکتی۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ شہرام اپنے وقت سے پہلے ہی گھر آجاتا ہے"
کہتے ہوئے اس نے دونوں گوشوارے اپنے لباس میں چھپائے۔ اس کے بعد کیکاؤس کے لبوں کا ایک بوسہ لے کر
اس کی جھونپڑی سے نکل آئی اور اندھیرے میں غائب ہو گئی۔

کیکاؤس کو ایک بار پھر غصہ آیا "یہی دنیا ہے ۔۔۔ یہی فرنگیس ہے ۔۔۔ یہی زر و زن ہے ۔۔۔"

جب فرنگیس اپنی جھونپڑی کے پاس پہونچی تو دیکھا شہرام باہر ہی کھڑا ہوا ہے۔

دوسرے دن فرنگیس کی لاش جھیل میں تیر رہی تھی۔

اطلاع ملتے ہی کیکاؤس اُسے دیکھنے گیا نہیں ۔۔۔ ذرا سا بھی شک کی گنجائش نہیں۔ دونوں کانوں
میں اُسی کے بنائے ہوئے گوشوارے تھے۔

کیکاؤس گھر واپس آیا۔ کچھ دیر بیٹھا رہا پھر اٹھا اور گاؤں کے باہر جانے والے راستے پر چل پڑا۔ ایک
بار تو فرنگیس کو خوش کرنے کی امید لے کر نکلا تھا۔ لیکن اس وقت؟ شاید فرنگیس کی موت کا بدلہ لینے کے لئے؛

فرنگیس کی موت کی خبر سن کر قرب و جوار کے لوگ بھی جھیل کے کنارے پہونچ گئے اور اُس کی موت کا ماتم کر رہے
تھے۔ اس اثنا میں کچھ عورتوں کے علاوہ کچھ مردوں نے بھی فرنگیس کے کانوں میں گوشوارے دیکھ لئے تھے۔ ہر چند کہ
یہ لوگ گوشوارے جیسے زیور سے واقف تھے۔ لیکن یہ گوشوارے کس چیز کے بنے ہیں، اور ان میں اتنی چمک کیوں
ہے؟ اس راز سے کوئی بھی واقف نہ تھا۔ اس وقت آدمی سے بڑا کان ۔۔۔ اور کان سے بڑا گوشوارہ ہو گیا۔ اب
تک ہوا کے زور سے لاش کنارے آ گئی تھی۔ جسے دیکھ کر ایک دوشیزہ نے اپنے نوجوان ساتھی سے کہا۔ "یہ دونوں
گوشوارے اتار کر مجھے دے دو۔" جیسے ہی وہ نوجوان [illegible] اتارنے کے لئے آگے بڑھا، دوسرے گاؤں کی ایک
دوسری لڑکی کے کہنے پر، دوسرے نوجوان نے فرنگیس کا دوسرا گوشوارہ پکڑ لیا۔ اس کھینچ تان میں دونوں کان

ایک ایک گوشوارہ دونوں نوجوانوں کے ہاتھ میں آگیا۔

دونوں گاؤں والوں کو ایک ایک گوشوارہ ملنے سے آپس میں تکرار پیدا ہوگئی۔ [illegible] گوشوارہ [illegible] بہت سے کام
اس لئے فیصلے کا راستہ مسدود ـــــ خانہ جنگی شروع ہوگئی ـ ـ ـ [illegible] آگ بھڑکانے لگا
گاؤں کے بزرگوں نے سوچا، گوشوارے کی دھات ہے تو ضرور [illegible] تفتیش کرتی ہے جو
ـ ـــــ شاید شہرام کچھ بتا سکے ـــــ تب لوگوں نے اس سے پوچھا۔ [illegible] "مجھے کیا [illegible]
قتل کرکے کہیں غائب ہو چکا ہے۔ اس نے قتل کیوں کیا [illegible]
ول کے لئے ـــــ لیکن آخری لمحوں میں وہ گھبرا گیا ہوگا اور گوشوارے لئے بھاگ گیا ـ ـ "

سید محمد اشرف

"خواب گاہ" کا تجزیہ

اس افسانے کا پہلا مطالعہ ترسیل کی ناکامی کے المیے کا شکار ہو جاتا ہے۔ کچھ روشن ...
روشن جھماکے ہوئے اور بس
۔افسانہ جھماکوں اور دھندلکوں کا نام نہیں۔ افسانہ تصویریں تراشتا ہے چاہے ...
تصویروں پر تجرید و علامت کے نقاب ہی کیوں نہ ڈال دیے جائیں کہ ان نقابوں ...
دھیرے اٹھانے اور ان کے اندر کہانی کا صبیح و ملیح چہرہ دیکھنے میں بھی لطف و انبساط کی ایک ...
کیفیت ہوتی ہے۔

تجزیہ کرنے کے لیے کہانی کو ٹھیک سے سمجھنا ضروری تھا اس لیے افسانے کو دوبارہ ...
گیا۔ دوسرے مطالعے میں انتظار حسین کی زبان اور ان کی ایک آدھ کہانی یاد آجاتی ہے

"ہاں جگادو۔ ایسا نہ ہو کہ ہم ادھورے رہ جائیں آدھے سوتے اور آدھے جاگتے۔ اور

"ہمارا چوتھا سب میں دانش ور ہے اور اسے چاروں کھونٹ کی خبر رہتی ہے۔ یہی ...
احوال سنائے گا۔" اور

چوتھے نے زور سے ہنکاری بھری۔ اور "تم آنکھ کھولتے ہی دوسروں کے احوال پر نظر
ڈالتے ہو۔ تمہارے اسی تجسس نے تمہیں خوار کیا ہے۔" اور "رات کتنی سیاہ ہے اور بارش تھی
تیز۔ ایسے میں نیند بھی کہاں سے آئے گی۔ کچھ اسکا ماجرا سناتے تو وقت گزر جاتا۔" اور
"ہاں خواب تو ہر فرد بشر دیکھتا ہے۔"

ان جملوں کے علاوہ کہانی کا انجام، کہ ہیرو خواب دیکھنا بھول جاتا ہے، بھی انتظار حسین کی ایک
مشہور کہانی کا انجام ہے جس میں کردار پر انکشاف ہوتا ہے اس نے خواب دیکھنا بند کر دیا ہے۔

انتظار حسین کو پڑھنے والے جانتے ہیں کہ مندرجہ بالا جملوں میں خط کشیدہ لفظوں کا
استعمال اور ان الفاظ کو ایک خاص انداز میں برتنے کا طریقہ انتظار حسین سے مخصوص ہو گیا ہے۔

اپنے عہد کے کسی اہم افسانہ نگار کی زبان سے خوشہ چینی کوئی عیب نہیں لیکن لطف تب
پیدا ہوتا جب اس خوشہ چینی کے نتیجے میں ایک عمدہ تخلیق وجود میں آتی۔

میرے تجزیے سے افسانہ نگار کی خواہ مخواہ دل شکنی نہ ہو۔ اس خیال سے [illegible] معنی کی
تہہ تک پہنچنے کے لیے میں نے اس کہانی کو اتنی بار ضرور پڑھا ہو گا جتنی بار آصف فرخی نے "آئینہ
حیرت" پڑھا ہے۔ ان کے پڑھنے کی وجہ ان کا شوق تھا۔ میری وجہ میری مجبوری تھی کہ میں ا
فسانہ پڑھے تجزیہ کرنے پر قادر نہیں ہوا ہوں۔ کہانی کا خلاصہ یوں بیان کیا جا سکتا ہے

ناظم نقوی کی ماں تپ دق کی مریضہ تھی۔ اس کے باپ نے دوسری شادی کر لی تھی۔ ماں
ایک علیحدہ کمرے میں لیٹی رہتی تھی جہاں بچے کا داخلہ ممنوع تھا۔ ایک دن وہ نظر بچا کر ماں کے
پاس چلا گیا۔ ماں کا لمس کچھ دیر تک میسر رہا۔ پھر لڑکے کے باپ نے آ کر اسے الگ کر دیا۔ پھر
ناظم نقوی نے ایک خواب دیکھا جس میں اس کی ماں کی [illegible] اور تسلیں سے مربوط تھے۔ ناظم
نقوی خوابوں کا عادی ہو گیا اور خوابوں کی تعبیریں بتانے میں ماہر ہو گیا۔ یہ مہارت اس حد تک
پہنچی کہ وہ خوابوں کو کاغذ پر مصور کرنے لگا۔ خواب دیکھنا، خوابوں کی تصویریں بنانا اور
دوسروں کے خوابوں کی تعبیریں بتانا اسکا معمول ہو گیا ایک دن اس نے اپنی ماں کو خواب میں اس
طرح دیکھا کہ وہ خوبصورت لباس میں ملبوس آئی ہے اور ناظم کے گلے میں بیس عدد موتیوں کا خوب
صورت ہار پہنا رہی ہے۔ اس نے اس خواب کی یہ تعبیر نکالی کہ اب سے ٹھیک بیس سال بعد اس کی
شادی ایک حسین لڑکی سے ہوگی۔ یہی ہوا لیکن ناظم کو اس لڑکی سے وہ آسودگی نہیں میسر ہوئی جس
کا وہ متمنی تھا۔ اب اس کے خوابوں نے رنگ بدلا اور اسے اس طرح کے خواب نظر آنے لگے جیسے
اس کی ماں بہت شہوت انگیز انداز میں آئی ہے اور ناظم نے اس سے ہم بستری کی ہے۔ وہ اس
خواب کی اذیت سے نکلا بھی نہیں تھا کہ اسے اس طرح کے خواب نظر آنے لگے جن میں اس کا باپ
اپنی بہو یعنی ناظم کی بیوی کے ساتھ مباشرت کر رہا ہے۔ اس طرح کے خوابوں کا سلسلہ یہاں تک
دراز ہوا کہ ایک دن اس نے دیکھا کہ بہت سے لوگ اس کی بیوی کے ساتھ مباشرت میں
مصروف ہیں جن میں اسکا باپ بھی شامل ہے۔

تب اس نے خدا سے دعا مانگی کہ اسے اس طرح کے خوابوں سے نجات مل جائے۔ خدا
نے اس کی دعا قبول کر لی۔

یہ کہانی کسی انسان نے نہیں بلکہ ناظم نقوی کی خواب گاہ کی مسہری کے چوتھے پایے نے
سنائی ہے جس کا بیان ختم ہونے سے پہلے بقیہ تین پایے سو چکے تھے اور موذن فجر کی اذان شروع کر
رہا تھا

یہ خلاصہ اس لیے بیان کر دیا گیا کہ کبھی کبھی تو کہانیوں کا خلاصہ بھی ہاتھ نہیں آتا۔
اس افسانے میں پلاٹ ہے۔ کردار ہیں، مکالمے ہیں، موضوع ہے۔ فضا آفرینی ہے، منظر

کشی ہے، کلائمکس ہے غرض وہ سب کچھ ہے جو وارث علوی افسانے سے چاہتے ہیں
چیز نہیں ہے۔ کہانی نہیں ہے یعنی وہ کہانی نہیں ہے جو لتنے لوازمات کے بعد وجود
تھی۔ وہ کہانی کیوں نہیں پیدا ہو سکی یا کیوں اس کہانی نے بیچ میں ہی دم توڑ دیا
آرہا ہے۔

اس افسانے میں ماں کے ساتھ مباشرت کرنے پر بہت زور دیا گیا ہے جبھی
ایک فاعل و مفعول سے کام نہیں چلا تو افسانہ نگار نے ناظم کے باپ اور ناظم کی بیوی
اور بہو کے درمیان ہم بستری کے مناظر دکھانے شروع کر دیئے اس سے بھی
آخر آخر میں یہ ہوا کہ محلے پڑوس کے لوگ ناظم کی بیوی کے ساتھ خواب میں ہم بستر ہونے
اس افسانے میں لتنے افراد کے درمیان اتنی زیادہ تعداد میں مباشرت دکھائی گئی ہے کہ
عنوان "خواب گاہ" کے بجائے "مباشرت گاہ" ہونا چاہیے تھا

افسانے میں خواب میں مباشرت کے مناظر اتنی بار آئے ہیں کہ وہ خارجی طور پر
مرکزی نکتہ معلوم ہوتے ہیں۔ تجزیہ کرنے کے لیے اس مناظر کی توجیہ ضروری بھی تھی اور
بھی ہے۔

ابتدا میں افسانہ نگار دکھا چکا ہے کہ ناظم کو اس کی بیمار ماں کی پاس نہیں جانے دیا
ہے اس کی وجہ کیا تھی۔ اس کا بیان وضاحت کے ساتھ نہیں ہوا ہے۔ غالباً سبب یہ ہوگا کہ
بیماری چھونے سے لگ جاتی ہے۔ ناظم بچپن ہی سے اپنی ماں کی گود، لمس، چاہت کے اظہار
قربت سے محروم ہے۔ یہ محرومی اسے اکیلا بنا دیتی ہے اس کی خود اعتمادی کو کھا جاتی ہے اور
کے ذہن کو بہت زود حس بنا دیتی ہے اب یہ زود حس ذہن ان باتوں کو بھی کمند خیال میں
زنجیر خواب میں تو اسیر کر ہی سکتا ہے جو عام زندگی میں معمول کے مطابق نہیں کی جا سکتیں
خوابوں کی تعبیریں بتانے میں ماہر ہو جاتا ہے۔ غالباً بچپن کے مناظر اور خوابوں نے اس کے تحت
الشعور کو وہ علم عطا کر دیا ہے جو ہمیں یہ بتاتا ہے کہ خواب کا زندگی سے کیا تعلق ہوتا ہے۔ جب
اصل زندگی میں اپنی بیوی سے آسودگی حاصل نہیں ہوئی، کہ خواب والی ماں اس کی بیوی سے
زیادہ حسین اور شہوت انگیز تھی، تو اصل زندگی کی محرومیوں۔ ماں کی قربت اور لمس کی کمی کا
انتقام اس نے اپنی جوانی کے خوابوں میں لیا۔ اور بار بار خواب میں اپنی ماں کے شہوت انگیز جوان
بدن سے مباشرت کی۔ ماں کے ساتھ مباشرت جرم بھی ہے اور گناہ بھی۔ اس لیے اب وہ بجائے
ناظم کے نادم ہو جاتا ہے اور یہ احساس ندامت اسے واماندگیٔ شوق کی ایک اور پناہ گاہ کی طرف
راغب کرتا ہے یعنی وہ خود سے انتقام لینے کے لیے یا شاید اس بیوی سے انتقام لینے کے لیے جو اسے

اسودہ نہیں کر پاتی، خواب میں ایک ایسا منظر تراشتا ہے جس میں وہ باپ اس کی بیوی سے ہم بستری کر رہا ہے۔ یہ ایک طرح کی جوابی کارروائی بھی ہوتی یعنی ماں سے مباشرت کرتے ہوئے باپ کے سامنے بھی شرمندہ نہیں ہونا پڑے گا۔ اس جوابی کارروائی کو نہ صرف ملاعصہ یعنی لیوں کہ ماں کے ساتھ مباشرت میں اسے آسودگی کا احساس ہوتا ہے اس بیوی اس کی بیوی کے ساتھ مباشرت کرنے میں اس کے باپ کو بھی لذت کا احساس ہوتا ہے۔ خوابوں کی منطق سے دیکھیں تو دونوں طرح کے خواب غیر فطری نہیں۔ دونوں طرح کے خواب ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔

افسانے کا آخر آتے آتے ناظم ان دونوں خوابوں سے رہی ہو کر ایک بڑی منطقی کارروائی کرتا ہے کہ اب خواب میں باپ کے ساتھ ساتھ محلے پڑوس کے بہت سے لوگ بھی اس کی بیوی کے ساتھ مباشرت کرنے لگتے ہیں۔ ان سارے خوابوں کو ایک رشتہ میں مربوط کرتی ہے وہ دور رحم بے محرمیوں کی پیدا کردہ ایب نارمل نفسیات اور اس کے نتیجے میں سرزد ہونے والے گناہ اور اس گناہ کی پاداش میں ملنے والی ندامت۔

یہ افسانہ ایک ایسے فرد نے لکھا ہے جسے بیان پر مہارت حاصل ہے افسانے کی ابتدا میں خاصی Readibility ہے۔

لیکن کیا صرف یہی ایک خصوصیت اسے اچھی کہانی بنا سکتی ہے۔ افسانے میں جزئیات نگاری سے بڑی زبردست کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ ناظم کو ایک بار اپنی ماں سے ملنے کا موقعہ مل گیا تھا۔ وہ حصہ اپنی جزئیات اور کیفیت کے لحاظ سے بہت عمدہ اور اثر انگیز ہے۔

"کبھی کبھی جی مچل جاتا اور مٹھیاں کھلنے بند ہونے لگتیں کہ وہ چادر جانے کی چادر کے نیچے پھیلی ہوئی دو سوکھی ٹانگوں کو دبائے، پیروں کے تلووں کا جھانواں کرے کچھ۔ نہیں تو کمرے میں داخل ہو کر ادھر ادھر گزر جائے اور اگر موقعہ ملے تو چار پائی کے پاس ہی بیٹھ جائے۔ مگر کمرے میں اسکا داخلہ ممنوع تھا۔

ایک شام جب کمرے کی ملازمائیں مرغی لطفوں میں الجھی ہوئی تھیں۔ یہیاں ہیم روشن پر چھائیاں بنی ہوئی تھیں اور مرد مغرب کے وقت کی اداس گہما گہمی میں مصروف تھے تو ناظم تقوی خاموشی سے اپنی ماں کے کمرے میں داخل ہو گیا اور آہستہ آہستہ چلتے ہوئے ماں کے پلنگ کے پاس آکر کھڑا ہو گیا۔ پھر جھک کر سینے پر پڑی ہوئی چادر ہٹائی۔ لاغر جسم سے چپکا ہوا ماں کا سفید کرتا ہٹایا اور پیٹ کھول کر اس پر اپنے ہونٹ کھول کر رکھ کر آنکھیں بند کر کے اوندھے منھ لیٹ گیا۔ ماں کے جسم میں ہلکی سی کپکپی پیدا ہوئی اور کانپتا ہوا ایک ہاتھ اٹھا۔ اس ہاتھ نے پہلے تو آہستگی سے اس

سر کو ہٹانا چاہا لیکن جب ناظم نقوی کی گردن میں اور سختی آگئی تو پتلی پتلی انگلیاں ناظم نقوی کے بالوں سے کھیلنے لگیں۔

اس نے طے کر لیا تھا کہ آج کچھ بھی ہو جائے وہ ماں کو چھوڑ کر نہیں جائے گا۔ وہ اسی طرح بے حس و حرکت ماں کے پیٹ پر ہونٹ رکھے آنکھیں بند کیے لیٹا رہا اور کان آنے والوں کی آہٹ پر لگے رہے۔ کافی دیر بعد کمرے میں کوئی داخل ہوا اور چیخ پڑا۔ ارے ناظم تو یہاں ہیں

ماں نے آخری بار ناظم کے بالوں میں انگلیاں پھیریں اور دھیرے سے اپنا ہاتھ اس کے سے ہٹا کر پلنگ پر گرا دیا۔"

اس پورے بیان میں بڑی حزن آمیز کیفیت ہے ایک مرتی ہوئی ماں بھی تو اپنے بیٹے کے لمس سے محروم ہے۔ اسے بھی بہت دن بعد یہ موقعہ ملا ہے۔ وہ اٹھ کر بیٹھنے کی سکت نہیں رکھتی کہ بیٹھ کر بیٹے کو کلیجے سے لگا کر قرار پالیتی۔ وہ اتنی کمزور ہے کہ بولنا تک دشوار ہے۔ صرف انگلیوں سے بیٹے کے بالوں سے کھیلنا ہی اس کا واحد اظہار محبت ہے۔ صرف اسی کمزور ہاتھ سے وہ سارے جذبوں کا اظہار کرتی ہے۔

ماں کا وہی ہاتھ پہلے تو بیٹے کو خود سے دور رکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ میری قربت سے میں میرے بیٹے کو بھی دق نہ ہو جائے۔ پھر بھی ہاتھ محبت کے اظہار کے لیے بیٹے کو بالوں سے کھیلتا ہے۔ پھر یہی ہاتھ، کسی کے کمرے میں داخل ہونے پر، دھیرے دھیرے خود کو ناظم کے سر سے الگ کر کے خود کو پلنگ پر گرا دیتا ہے۔

یہ منظر بہت جانکاہ ہے۔ ایک ہی گھر میں رہتے ہوئے، ایک دوسرے سے محروم ماں بیٹے کی ملاقات اور جدائی کا یہ منظر آنکھوں کو آب دیدہ کر دیتا ہے۔

لیکن کیا صرف جزئیات نگاری افسانے کو اچھی کہانی بنا سکتی ہے؟

ناظم نے اپنی ماں کی موت اور کفن دفن کے بارے میں خواب کے پردے میں جو کچھ بیان کیا وہ بھی افسانوی مہارت کا ثبوت ہے۔

سیاہ رات پیٹرومکس کی دھندلی روشنی، لوگوں کی بھنبھناتی ہوئی آوازیں، پنڈلیوں تک پانی میں ڈوبے ہوئے جنازے کے قافلے کے قدموں کی چھپا چھپ، اندھیرے میں پاؤں کسی قبر میں جانے کا خدشہ وغیرہ وغیرہ۔

لیکن کیا صرف عمدہ منظر کشی کسی افسانے کو اچھی کہانی بنا سکتی ہے۔؟

دوسروں کے خواب، ان خوابوں میں چھپے اشارے، علامتیں اور نشانیاں۔ ان سب کا بیان بھی فنکارانہ ہے۔

افسانہ نگار نے خوابوں اور ان کے اشاروں کی مدد سے افسانے کی چھوٹی سی دنیا میں اسرار کی ایک اور چھوٹی سی دنیا تخلیق کی ہے۔

لیکن کیا اس سے افسانہ ایک اچھی کہانی بن سکا ہے؟ کہانی کو بیان کرنے کا انداز بھی جدا گانہ ہے۔ یہ کہانی ناظم نقوی نہیں سناتا بلکہ اس کی خواب گاہ کی مسہری کے چھوٹے پائے سے سنائی ہے۔

لیکن کیا ایک الگ انداز سے افسانہ بیان کرنے سے لازماً اچھی کہانی وجود میں آتی ہے؟ مندرجہ بالا خوب صورت ٹکڑے کہانی کی سو کھی تحصیل میں کھڑے حسین شکاروں کے طرح ہیں جو تیر نہیں سکتے۔ بس اپنی جگہ جامد کھڑے رہتے ہیں۔

یہ ایک متوسط طبقے کے گھرانے کے ایسے درد کی کہانی ہے جس کا بنیادی سانحہ مذہبی ہے۔ اس گھر میں بیمار عورت کی وجہ سے اداسی کی کیفیت ہے۔ اس عورت کی بیماری کی وجہ سے مرد نے دوسری شادی کر لی ہے۔ اس کی وجہ سے گھٹن کچھ اور بڑھ گئی ہوگی۔ یوں بھی ہو سکتا ہے کہ ایک بیوی ہونے کے باوجود مرد نے دوسری شادی کر لی ہو اور سوت آنے کے غم میں پہلی بیوی تپ دق کا شکار ہو گئی ہو۔ ماں بیٹے کے درمیان ملاقات پر پابندی ہے۔ ماں اسی عالم میں مر جاتی ہے۔ ناظم زود حس ہو جاتا ہے اور ماں کی قربت اور لمس سے محرومی کا بدلہ خواب میں ماں کے ساتھ مباشرت کر کے لیتا ہے۔ جب خواب کے منظر کا احساس جرم بڑھتا ہے تو خود سے بدلہ لینے کے لیے ایک اور خواب گھڑتا ہے کہ اس کا باپ اپنی بہو یعنی ناظم کی بیوی سے مباشرت کر کے آسودہ ہوتا ہے۔ جب دونوں منظروں کے گناہوں کا بوجھ شدید ہو جاتا ہے تو محلے پڑوس کے لوگ بھی خواب میں آکر اس کی بیوی سے ہم بستر ہونے لگے ہیں۔ پھر ناظم نقوی خدا سے دعا کرتا ہے کہ ان خوابوں سے نجات دے دے۔ اور خدا اسے نجات دے دیتا ہے۔ اب وہ آرام سے ہوتا ہے۔ شدید کرب سے اتنی آسانی کے ساتھ نجات حاصل کر پانا اس افسانے کا سب سے کمزور پہلو ہے۔ یہ کرب ختم ہوتے ہی ناظم کو تو آرام سے سونا میسر آگیا مگر پوری کہانی کی بنیاد ہل گئی۔ یوں بھی کہانی کا ارتقا بہت کمزور تھا لیکن جیسا بھی تھا، اسے اس آسان انجام نے اور زیادہ بے توقیر کر دیا۔ ماں سے مباشرت جیسا نازک تلازمہ استعمال کرنے کے بعد کہانی کا انجام اتنی تن آسانی سے نہیں کرنا چاہیے تھا۔ اس سے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کا بنیادی مقصد صرف ماں کے ساتھ شہوت اور مباشرت کے مناظر ہی دکھانا تھا۔ اگر ایسا تھا تو یہ بہت قابل افسوس بات ہوئی۔

ہر زبان کا اپنا کلچر، اپنی روایت اور اپنا مخصوص برتاؤ ہوتا ہے۔ ماں اور باپ کے ساتھ جنسی تعلقات امریکہ اور اسکینڈی نیوین ممالک میں شاید اتنی حیرت سے نہ دیکھے جاتے ہوں

لیکن ہندوستانی کرداروں میں اس فعل قبیح کو دیکھ کر شدید کراہت کا احساس ہوتا ہے۔ کہانی ن
جزئیہ لے کو اس گھنونے فعل کی تکرار کی ڈھم ڈھم نے دبا کر رکھ دیا۔

متوسط طبقے کی گھٹن، جنسی ناآسودگی، ماں کے لمس اور قربت سے محرومی جیسے موضو
لکھے گئے اس افسانے میں اگر ماں سے مباشرت کا منظر دکھا کر کرب پیدا ہی کرنا تھا تو وہ کرب
صرف ایک دعا کے جھپاکے میں ہوا کیسے ہو گیا۔ یہی وجہ ہے کہ ناظم نقوی جب آرام سے سو
لگتا ہے تو قاری کو اس سے کوئی ہمدردی نہیں رہ جاتی۔ قاری اس گھٹن کو بھی بھول جاتا ہے جو
افسانے کے شروع اور درمیان کے حصے میں تھی۔ قاری خوابوں کے اس طلسم کو بھی بچوں کا کھیل
سمجھ کر فراموش کر دیتا ہے جب کہ کہانی کے موضوع کا تقاضا تھا کہ یہ تمام چیزیں یاد رہنا چاہیے
تھیں۔

افسانے پر وہ لمحے بھی سخت گزرتے ہیں جب ناظم اپنی ماں کی موت والا خواب دیکھ کر
فارغ ہوا ہے اور اب ہر رات وہ خواب دیکھ کر خوابوں کی تعبیریں نکالتا ہے لتنے کم عمر بچے سے
ایسی پختہ باتوں کا سرزد ہونا غیر فطری لگتا ہے۔ اس پورے بیان کو بہت دقیق زبان میں بیان کیا
گیا ہے۔ مثلاً مربوط غیر مربوط اور "خود متعین کردہ مفاہیم" جیسی تراکیب کا استعمال بچے کی سوچ
سے لاگ نہیں کھاتا اور کہانی کی کیفیت میں رخنہ اندازی کرتا ہے۔

یہ مثالیں افسانے میں اس جگہ سے لی گئی ہیں جہاں یقینی طور پر بچے کی عمر کم ہے ور
گے بھی زبان و بیان اور واقعے کے بیچ شتر گربے خاصی تعداد میں ہیں لیکن ان کو مثال میں اس لیے
نہیں پیش کیا جا رہا کہ ممکن ہے کہ اس وقت تک بچہ جوان ہو گیا ہو۔ متن میں اس کا واضح ذکر
نہیں ملتا کہ ناظم کب جوان ہوا یعنی کب مشکل زبان میں سوچنے کے قابل ہوا۔ ایک دن وہ بہن
خواب کی تعبیر بتاتے وقت "بچیہ" کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ بڑی عمر کے لوگ بھی بڑی عمر کی
سنوں کو بچیہ کہہ سکتے ہیں اس لیے بچے کی عمر کی بارے میں شک کا فائدہ مصنف کو دیا جا رہا ہے۔
لیکن تدفین والے خواب کے فوراً بعد والے بیانات تو یقیناً دقیق اور بھاری الفاظ کے بوجھ سے کچلے
ار ہے ہیں۔

کسی کسی مقام پر املا کی غلطیاں بھی ہیں۔ محمود ایاز صاحب سے فون پر استفسار کیا انہوں
نے بتایا کہ افسانہ نگار سے اس کی توقع نہیں ہے۔ افسانہ خوشخط لکھنے والے نے اسرار کو اصرار
لیرہ لکھ دیا ہوگا۔ محمود ایاز صاحب کی بات بالا ۔۔۔ لیکن کہانی کی طباعت کے وقت انہیں ضرور
رست کرالیں کہ خطوط کے کالم میں بال کی کھال نکالنے کے لیے امتیاز احمد اور مرزا مسعود نیازی
فضلہ تعالی سلامت ہیں۔ خدا انہیں سلامت رکھے۔

افسانہ نگار نے ایک واقعاتی غلطی بھی کی ہے وہ یہ کہ خواب دیکھنے میں شدت
محاورے کے طور پر تو اکثر کہا جاتا ہے کہ فلاں شخص نے کھلی آنکھوں سے خواب دیکھا ہے لیکن ماں سے
اندھے کو ہرا ہی ہرا سوجھتا ہے لیکن در حقیقت خواب ہمیشہ بلیک اینڈ وائٹ میں ہی نظر آتے ہیں۔
ماں سے دوری، ماں کے لمس سے محرومی اور بچپن میں ماں کی شفقت کی کمی کو نمایاں
انداز میں ابھارا گیا ہے۔ ان محرومیوں سے پیدا ہونے والے تشدد پسند رویے کو محسوس کیے بغیر، ماں بیٹے
اور سسر بہو کے درمیان تصرفی تعلقات کی رابطت اور رقابت کو محسوس کیے بغیر پیش کیے بغیر
اس افسانے کو سر انجام دیا گیا ہے۔ یعنی اس کی کمزوری ہے۔ اس کے علاوہ افسانے میں ترسیل کی
کمی اور بچپن والے حصے میں تفصیل اور رقیق الفاظ کا بے تحاشا استعمال بھی اس افسانے کو اچھا افسانہ
نہیں بننے دیتا۔
افسانے میں کم از کم تین مرتبہ ماں کے بدن کی خوشبو اور مہک کا بیان ہے اور کم از کم اتنی
ہی مرتبہ ماں سے مباشرت کرنے کی خواہش اور ماں کے بدن کا بیان بھی بہت تفصیل کے ساتھ ہے جس
میں بالوں، شانوں، پیٹ، گردن کا بیان اور پیٹ کے غیر معمولی ابھار سے گزر کر نیچے
مذہبی مائل حصہ اور اس کے نیچے بھری بھری رانوں تک کا بیان شامل ہے اور اس پورے بیان
میں کوئی فنکاری نہیں صرف بدن کی غیر ضروری لطف انگیز منظر کشی ہے۔ یعنی اور یہی کہانی اور
غزل کا سچا شعر۔ دونوں اشعار دلچسپ ہیں لکھ دیتے ہیں غیر ضروری تفصیل اور تکرار تو اور بھی
نہیں۔ یہ بھی غور کرنے کا مقام ہے کہ یہ تفصیل کس بدن کی ہے۔ ماں کے مقدس بدن کی۔
افسانے کے آخر میں ناظم کی ایک ہی سانس میں جتنی سرعت کے ساتھ تمام ابہاموں سے
نجات ملتی ہے اسے پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار جھوٹ بول کر دھوکہ دے گیا۔ یہی کہانی
کا سب سے کمزور پہلو ہے
کہانی کا آخری پیراگراف ہے۔
اب ناظم نقوی ہمیشہ بہت گہری نیند سوتا ہے اور کوئی خواب نہیں دیکھتا۔ اگر کبھی
کوئی منظر، اشارہ، رمز یا علامت نظر بھی آجاتی ہے تو آنکھ کھلنے پر اسے کچھ یاد نہیں رہتا۔
لیکن چوتھے پایے کی بات ختم ہونے سے پہلے ہی ماں باپ سو چکے تھے اور محلے کی مسجد کے
موذن نے اذان شروع کر دی تھی اور اس سے مصنف نے کیا حقیقی فائدہ اٹھایا اس کا اندازہ
نہیں ہو سکا۔
افسانے کی کمزوری اور افسانے کا انجام سے بیزاری کا ثبوت خود افسانے کے متن میں
موجود ہے یعنی چوتھے پایے کی بات ختم ہونے سے پہلے ہی ماں باپ سو چکے تھے کیا اس کہانی کا

مصنف قارئین کو ناظم نقوی کی مسہری کے پایوں سے بھی زیادہ کم شعور سمجھتا ہے۔

جن ناقدین کو افسانے کے اجزائے ترکیبی پر بہت اصرار ہے ان کے لیے یہ مقام فکر ہے کہ دیکھیں کہ جینیوں موضوع، باریک جزئیات نگاری، تفصیلی منظر کشی رواں دواں مکالموں اور منفرد تکنیک کے باوجود کبھی کبھی افسانہ کس بری طرح برباد ہوتا ہے۔

کہانی پورے وجود کی وابستگی کے بغیر ظہور میں نہیں آتی۔ ذرا سا عدم توازن پوری کہانی کو ملیامیٹ کر دیتا ہے۔ جب تخلیقی عمل وجود کی مکمل وابستگی کے ساتھ کیا جاتا ہے تو اس عدم توازن کا خطرہ نہیں رہتا۔

ادیب اپنے وجود کو تخلیق کے ساتھ کس طرح مکمل طور پر وابستہ کرے، یہ معمّا ابھی حل نہیں ہوا ہے۔

"قمراحسن کے افسانے کا مطلب تو شاید خود اُن پر بھی واضح نہ ہو۔ لیکن تصوف میں ایک نادر مقام وہ ہوتا ہے، جب سالک خود کو کوئی جانور سمجھ لیتا ہے اور اسی جانور کی سی حرکتیں کرنے لگتا ہے۔ "شیر آہو خانہ" کا مرکزی کردار دنیادار آدمی ہے مگر دھیرے دھیرے شیر بنتا جا رہا ہے۔ "خواب گاہ" کا مرکزی کردار بھی غالباً محض اپنے تصوّرِ صادق کے بل پر ایک عجیب صلاحیت پیدا کر رہا ہے۔ واللہ اعلم مگر افسانہ بڑی کیفیت رکھتا ہے۔ اس کا سبب تالیف میری چھوٹی بچی ثمرہ ہے۔ ایک دن اس نے اپنے اور دوسرے بھائی بہنوں کے خوابوں کی تصویریں بنائیں جو بڑی پیچیدہ تھیں اور ہر تصویر کی پوری داستان سنائی۔ مثلاً صائمہ (بڑی بہن) تالاب کے پاس سے گزر رہی تھی، تالاب کی چڑیاں اسے دیکھ کر اُڑ گئیں۔ ایک چڑیا ...... وغیرہ۔ قمراحسن اس خواب نگاری کا حال سن کر بہت محظوظ ہوئے۔ اور اس طرح انھیں ایک افسانہ مل گیا۔"

(نیّر مسعود ـــــ ذاتی خط سے)

بازگشت

آل احمد سرور

عبدالعزیز خالد

نیّر مسعود

جیلانی بانو

علی امام نقوی

شمس الحق عثمانی

قمر احسن

آصف فرّخی

مظہر امام

پرویز اختر

شاہد اختر

اکرام بریلوی

قیصر زماں

الیاس فرحت

شفیق فاطمہ شعریٰ

شبیہ عبّاس جارچوی

ساجد رشید

"یہ خالد اختر صاحب، خوب نکلے۔ "ڈیپلو سے فورٹ کوٹ تک" واقعی معرکے کی چیز ہے۔ فضا بندی کوئی اُ ن سے سیکھے۔ منٹو کے خاکے میں عقیدت کچھ زیادہ ہو گئی ہے۔ کھانے میں میٹھا اس زیادہ ہو نہ نمک زیادہ ہو، بڑی بات ہے۔ "سیفی" پر تبصرہ اور مختار مسعود کے نام خط بھی مجھے پسند آئے۔ مختار مسعود کی تحریروں کی تو انھوں نے خوب گرفت کی۔ اس شمارے کے سلسلے میں پھر لکھوں گا۔

آپ نے (خط میں) جو لکھا ہے اس سے تقویت تو ہوئی مگر سچی بات یہ ہے کہ میں نے ریت میں ہل چلایا ہے جو نیہ وہ گیا گزرا تو نہیں مگر ایسا بھی نہیں کہ اُس پر پھول جاؤں۔ پھر اصلی بات یہ ہے کہ اُن قدروں کا، اُس زبان کا اور اُس تہذیب کا کیا ہو رہا ہے جس کی علم برداری کی اور جیسے خون جگر دیا ہے؟ آزادی کو نصف صدی ہونے آئی مگر ہم کہاں ہیں؟ زد زبان کہاں ہے؟ ادب بہرحال کچھ چل رہا ہے مگر زبان کی بنیاد کمزور ہوتی جائے تو کب تک چلے گا؟ یہ صارف سماج کا روبار اور بازار کا شیدائی سماج، کیا ہم سب کو رفتہ رفتہ نگل ہی نے گا؟

شمالی ہند خصوصاً یوپی زوال کی زد میں ہے۔ مجھے اس لئے یہ کہنے کا حق ہے کہ میں بھی اسی دشتِ ناپرساں کا رہنے والا ہوں۔ جنوبی ہند اور مہاراشٹرا سے کچھ امید بندھتی ہے۔ علی گڑھ تو اب بنجر ہو چکا ہے" آل احمد سرور، علی گڑھ

"سوغات" کا تازہ شمارہ ملا۔ جیوجگ جگ! نکلتی ہے دعا بے ساختہ دل سے!

ڈاکٹر منصور عالم صاحب نے اپنے خط میں حضرت علیؓ سے منسوب ایک قول نقل کیا ہے۔

میں نے شکست عزائم سے خدا کو پہچانا

جناب امیرؑ سے مروی الفاظ یہ ہیں عرفت ربی بفسخ العزائم

میں نے کبھی انہیں اردو میں یوں ڈھالا تھا

اپنے رب کو میں نے پہچانا ارادوں کی شکست و ریخت سے!

ص ۲۰۳ پر جناب عزیز احمد کی غزل کا ایک مصرع ہے

محمل لیلی سموم دشت سے گر جائے گی

کسی زمانہ میں "محمل" کا لفظ مختلف فیہ ضرور تھا اور جلال لکھنوی نے اپنے رسالہ تذکیر و تانیث میں لکھا بھی تھا "مولف ہیچمدان کے عندیے میں حق یہ ہے کہ قیاس پر منزل اور محفل کے اگر محمل کو بھی مؤنث بولیے تو کانوں کو برا نہیں معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ خوش آتا ہے!"
مگر اب ہر لغت میں تصریحاً لکھا ہے کہ کثرت استعمال مذکر کے ساتھ ہے۔ اس لیے مذکر کو ترجیح ہے

جرأت — نت یہ دیتا ہے صدا لیلی کا محمل کیا ہوا؟

ناسخ — ناقہ روح کو ہے جسم کا محمل بھاری

غالب — جب بہ تقریبِ سفر یار نے محمل باندھا
امیر مینائی — جب مدینے کو رواں ہند سے محمل ہوگا

ہو سکتا ہے یہ نقل نویس کا سہو ہو اور اصل مسودے میں "کی" کی جگہ "کا" ہو
ص ۲۱۵ پر ایک مصرع ہے — آخر جنّات تجری تحتہ الاسار دیکھ
املا صریحاً غلط ہے۔ قرآن کی آیت ہے سورۃ التوبۃ ۹ ۱۰۰ — جَنّٰتٍ تَجْرِیْ تَحْتَهَا الْاَنْهٰرُ
تنہا یہی ایک مقام ہے جہاں "تجری" کے بعد "من" نہیں ہے۔ نہیں تو ہر جگہ یہ ٹکڑا یوں آیا ہے
جَنّٰتٍ تَجْرِیْ مِنْ تَحْتِهَا الْاَنْهٰرُ
حافظ شیراز کا مصرع ہے — شیوۂ جنّات تجری تحتہا الانہار دیکھ
اور ولی دکنی کا — آیت جنّٰت تجری تحتہا الانہار ہے
تینوں جگہ جَنّٰتٍ کو جنّات باندھا گیا ہے۔ معلوم نہیں یہ تحریف کی ذیل میں آتا ہے یا پوئٹک لائسنس کی۔

عرفان صدیقی اور احمد جاوید کی غزلوں میں حرف و خیال کی تازگی و توانائی، امن کش دل ہے۔
قدرت ایسے ہی اہلِ ہنر سے باغبانی صحرا کا کام لیتی ہے۔۔۔۔ خدا انہیں شاد و بامراد رکھے!

عبدالعزیز ہومیو یدی لاہور

"سوغات کی چھٹی کتاب میں سب سے اہم چیز حامد اختر صاحب کا خصوصی مطالعہ ہے۔ مجھے یہ اب تک کے مطالعوں میں سب سے اچھا معلوم ہوا۔ حامد صاحب کے قلم میں کیا جادو ہے کہ جو کچھ لکھ دیتے ہیں معلوم ہوتا ہے زندگی بھر یہی لکھتے رہے ہیں۔ انہیں زبان پر پوری قدرت حاصل ہے، اس کے بغیر اعلیٰ درجہ کا طنز و مزاح پیدا ہی نہیں ہو سکتا۔ اور مجھے یقین ہے کہ وہ اپنی ہر تحریر کے لئے ایک زبان بنانے اور اس پر سخت محنت کرتے ہیں۔ ہندوستان میں (اور غالباً پاکستان میں بھی) پڑھنے والوں کو اس خصوصی مطالعے سے حامد اختر صاحب کی غیر معمولی اور حیرت خیز ادبی شخصیت کا کچھ اندازہ ہوگا۔ یہاں کئی لوگ بلااعلان ان کے FAN ہو گئے ہیں اور اب آپ کو آئندہ بھی ان کی چیزیں مطبوعہ ہی سہی چھاپنا ہوں گی۔

افسانے سب اچھے ہیں۔ تجزیوں کا معاملہ دلچسپ ہے اور آپ کے اداریے میں ان پر اظہار خیال بھی۔ وارث صاحب نے آپ کو مایوس کیا۔ 'قربانی کا جانور' کے بارے میں ان کی تحریر کو تجزیے سے زیادہ ردعمل کہیے جو کچھ یوں ہے کہ مصنف نے بے سوچے سمجھے افسانہ 'لکھ مارا' ہے۔ محمد اشرف "لکھ مارنے" والے افسانہ نگار نہیں ہیں۔ ان کی ہوائی تحریر سے تاثر بھی ہو جاتا ہے کہ یہ افسانہ بہت سوچ سمجھ کر لکھا گیا ہے۔ البتہ اسے پسند، ناپسند کرنے کا سب کو اختیار ہے۔
آپ کا خیال صحیح ہے کہ اشرف میں عمدہ تنقیدی صلاحیت ہے۔ یہ بات آپ کے علم میں شاید نہ ہو

کہ انھوں نے مقابلے کا امتحان اردو میڈیم سے پاس کر کے ریکارڈ قائم کیا تھا اور یہ بات اخباروں کی ایک اہم خبر بنی تھی۔

خطوط میں آصف فرخی سے خاصا اختلاف کیا گیا ہے۔ یہ بری بات نہیں لیکن یہ شکایت مجھ میں نہیں آتی کہ وہ زیادہ چیزیں لکھتے ہیں یا بے جا طوالت سے کام لیتے ہیں۔" نیر مسعود

سوغات دیکھکر بہت خوشی ہوئی ہے۔ بہت پرانے دن یاد آتے ہیں جب سویرا، نقوش اور شاہراہ، جیسے رسالے دیکھکر ان میں لکھنے کو جی چاہتا تھا۔ آج اگر اچھے لکھنے والے سامنے نہیں آرہے ہیں تو اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے آگے کوئی ایسی روشن کرن نہیں ہے۔ جسے چھونے کے لیے وہ آگے بڑھیں۔

محمد خالد اختر کا گوشہ چھاپ کر آپ نے بہت اچھا کام کیا۔ وہ یقینا ایک منفرد صاحب طرز ادیب ہیں۔ فہمیدہ ریاض نے بہت اچھی بات کہی ہے کہ وہ چاہے ریویو کریں، سفرنامہ لکھیں یا چچا عبد الباقی سیریز، ہر تحریر کو نیا اسلوب، نیا نکھار دیتے ہیں۔

غلام عباس پر فضیل جعفری صاحب نے بھی بہت اچھا مقالہ لکھا ہے۔ جعفری صاحب بہت کم لکھتے ہیں۔ لیکن جب بھی لکھتے ہیں تو پوری توجہ اور ذمہ داری کے ساتھ۔ غلام عباس پر ان کا یہ مضمون بہت اہمیت رکھتا ہے۔

اسلم فرخی صاحب نے حمید نسیم پر بڑی توجہ اور خلوص کے ساتھ لکھا ہے۔ مضمون کا عنوان مجھے خاص طور سے بہت اچھا لگا۔ فن کار کی پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔ عزیز حامد مدنی کی شاعری پہ حمید نسیم صاحب نے بھی بڑا اہم کام کیا ہے۔

شاعری پر میں کیا رائے دوں جناب شان الحق حقی، وزیر آغا اور مغنی تبسم صاحب کی شاعری کے بارے میں میرا کہنا کیا اچھا لگے گا۔

نظمیں اچھی ہیں (ابھی شاعری کا حصہ پوری طرح نہیں پڑھ سکی ہوں) آپ نے پچھلے کسی شمارے میں لکھا تھا کہ اچھے افسانے نہیں ملتے۔ لیکن اس بار (میرے علاوہ) بہت اچھے توجہ طلب افسانے سوغات میں آئے ہیں۔

تین افسانوں پر صاحب نظر نقادوں کی رائے دیکھی۔

یہ آپ نے اچھا کیا کہ نقادوں کے سامنے افسانہ نگاروں کا نام نہیں رہا اس کی وجہ سے نقاد اور افسانہ نگار دونوں کے بارے میں اندازہ ہو گیا کہ کون کتنے پانی میں ہے (بلکہ پانی میں ہے بھی یا نہیں)

کھیل کا تماشائی پر محترم عابد سہیل صاحب کی رائے پڑھی۔

میں اپنی کہانی کے بارے میں ہر رائے کا احترام کرتی ہوں۔ ہر انداز اور ہر مزاج کے لکھنے والوں کی الگ الگ رائیں مجھے اپنی ہر کہانی کے بارے میں ملتی ہیں لیکن میں ان خیالوں کے بارے میں اپنی کوئی رائے بھی نہیں دیتی۔

آپ نے وارث علوی صاحب کی رائے "قربانی کا جانور" پر محمد اشرف صاحب سے
دواس پر رائے دیں۔ اگر آپ مجھے بھی عابد سہیل صاحب کی رائے بھیجتے تو میں اس بات
اب نہیں لکھتی۔ کیونکہ کوئی نقاد جب بڑی توجہ اور خلوص کے ساتھ اپنی رائے دیتا ہے تو میں
اس میں اپنی کہانی کا خود تجزیہ نہیں کر سکتی ایک اچھا شعر یا کہانی دل کو چھوتی ہے۔ اچھی لگتی ہے۔
ن میں گونجتی رہتی ہے۔ یا پھر ہم اسے پڑھکر ورق الٹ دیتے ہیں ذہن سے جھٹک دیتے ہیں
ں کیوں لگی، پسند کیوں نہیں آئی؟ اس کا تجزیہ نقاد حضرات کر سکتے ہیں میں نہیں کرتی۔

البتہ میں نے اپنی کسی کہانی کے بارے میں پہلی بار کمزوری زبان کی بات سنی اس
لئے میں عابد سہیل صاحب سے افسانے کی کمزوری زبان کے بارے میں کچھ اور وضاحت چاہونگی۔
افسانے کی معیاری زبان کیا ہونا چاہیے جو نقاد کو اچھی لگے؟

اگر افسانے میں معنی کی تہہ داری ہے۔ کہانی پن ہے کا ڈھنگ افسانے کی فضا اور کردار سے
ہم آہنگ ہے، غیر ضروری جملے اور بے معنی طوالت نہیں ہے تو میرا خیال ہے ایسی کہانی کی زبان
اپنی جگہ مکمل ہے۔ لیکن نقادوں نے یہ اعتراض منٹو، بیدی اور کرشن چندر پر بھی کیا ہے۔

میرا خیال ہے افسانے کی زبان پر ایک سیمینار رکھیے آپ جہاں اہل زبان نقاد حضرات
افسانہ نگاروں کو سمجھا سکیں کہ افسانے کی معیاری زبان اور کمزوری زبان کیا ہوتی ہے۔

"قربانی کا جانور" مجھے یہ کہانی اچھی لگی۔ اس کہانی کا سارا تاثر اس کے اختتام میں سمٹ آیا
ہے۔ کہانی کے مرکزی کردار کے ذہن میں قربانی قبول کرنے والے حسن نورانی ماورائی پیکر کا
تصور تھا، وہ اسے قربانی کا فرض ادا کیے بغیر بھی نظر آگیا۔

آج ہم اپنے آئیڈیل، اپنے خدا اور اپنے عقیدوں کو ضرورت کے کیسے کیسے سانچوں میں
ڈھال رہے ہیں میرا خیال ہے اس کہانی کے اختتام میں یہ تاثر پوری طرح ابھرتا ہے۔

انور خاں، آصف فرخی اور محسن خاں کے افسانے بہت اچھے ہیں۔ اور سوغات کی اس
شکایت کا جواب ہیں کہ اچھے افسانے نہیں لکھے جا رہے ہیں۔ باقی چیزیں پڑھکر دوسرا خط لکھونگی۔

جیلانی بانو۔ حیدرآباد

سوغات میں 'بازگشت' کے تحت مکاتیب کی جو فصل سج رہی تھی اس سے اب تھوڑا سا
کنفیوژن پیدا ہو چلا ہے۔ قارئین کے ذہنوں میں ایک عام خیال یہ جڑ پکڑنے لگا کہ آج کے لکھنے
والے عجلت میں رہتے ہیں، ان کو صبر کا یارا نہیں۔ ایک تحریر شائع ہوئی اور مصر، نقاد سے داد
طلب ہو بیٹھے۔ مگر ضمیر الدین احمد مرحوم کو دیکھیے .... جس ضمیر الدین احمد کی بے نیازی
بطور مثال پیش کی گئی وہ خود ممتاز شیریں سے اپنے 'یوں ہی سے ذکر' پر شکوہ کر چکے ہیں اور متوفی
قسمت ممتاز شیریں، ان کو تسلی دیتے ہوئے خود بھی شکایت کرنے لگیں۔ ص ۱۷۹۔ بازگشت کے

ذیل میں نظیر صدیقی کے خط کا بیشتر حصہ بھی قصہ درد بیان کر رہا ہے۔ اب ذرا حضرت ... ہاتھ رکھ کر کہیں نظیر صدیقی، ممتاز شیریں اور ضمیر الدین احمد کو صبر کا یارا نہیں تھا ... تینوں پر کیا منحصر یہ شکایت تو بڑے بڑوں کو رہی ہے۔ بھائی لوگ برائے نام ہی تو ... داد طلبی کی بھاوے نے ہی ان کی تحریر کو چھاپے خانے کی راہ دکھائی ورنہ اپنا لکھا سینت رکھتے ... سر دھنتے۔

پکی روشنائی میں چھپے حروف پر داد کوئی معصوم ہی نہ چاہے گا۔ یہ بات دیگر کہ ... سخنوران گلہ کرتے رہے اور سامع یا قاری کے بخل کا یہ عالم رہا کہ کلمہ خیر کی ادائیگی سے ... محرومی تو رہی ایک طرف وہ دوسروں کی زبان سے ادا ہوتے توصیفی جملے بھی برداشت ... سوغات کے چھپنے شمارہ میں موجود خطوں میں یہ جذبہ چھپائے نہ چھپ سکا۔

"تنقید اردو میں بھی تاثرات کے دائرے سے بہت آگے نکل چکی ہے۔

میدان نقد کے تازہ وارد کا یہ جملہ دراصل آپ کے ان توصیفی کلمات کا ردعمل ہے جو ... اشاعت میں آپ نے ایک دوسرے ابھرتے ہوئے تازہ کار ناقد کی تحسین میں اپنے ... تحریر فرمائے تھے۔ چلتے چلتے یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ جس ضمیر الدین احمد کے فن کو خراج ... آج پیش کیا جا رہا ہے۔ اس کے بہت ہی عمدہ افسانے "پہلی موت" کا بے حد اچھا تجزیہ "ساتویں دہائی افسانہ" میں کسی معتبر ناقد کے بجائے اسی شمس الحق عثمانی نے کیا تھا۔ وارث علوی، گوپی ... نارنگ، یا کسی اور ناقد نے شاید اس وقت تک ضمیر مرحوم کو پڑھا بھی نہ ہوگا۔ سوغات ۵ "سوکھے ساون" پر وارث علوی کا مضمون بھی شاید آپ کے ایماء پر لکھا گیا ہے۔

فضیل جعفری نے رفیق حسین کے حوالے سے اپنی جس مسرت کا اظہار کیا ہے، اس کے پیچھے بھی یہی جذبہ کار فرما ہے۔ جواباً عرض کیا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی اس آخری دہائی میں ... میں ہی سہی لیکن ہجو کی صنف دوبارہ زندہ ہو گئی۔

فن کار کے نام کو پوشیدہ رکھنے کے بعد اس کی تخلیق پر معتبر ناقدوں سے تجزیے کروا کر آپ سکہ بند ناقدین کے ساتھ کہیں کوئی برا احساس تو بیباق نہیں کر رہے؟ بلراج کومل کی نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے بھی ناقد منہ کے بل گرا تھا۔ اور اب وارث علوی نے اس تجزیہ کے باعث اپنا اعتبار کھویا ہے۔ گو کہ آپ نے انہیں سنبھالنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ..... ذرا سوچیے ایسا ہوا کیوں؟

حضرت وارث علوی نے "فن پارے میں خلق شدہ فضا و کیفیت میں تادیر رہ کر فن پارے کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی"۔ "قربانی کا بکرا" پر وارث علوی کا تجزیہ پڑھتے ہوئے آپ کی تحریر بے ساختہ یاد آتی رہی۔

"اردو کے چار نقاد بھی اس "مشرب" کے قائل [illegible]
صورت حال شاید کچھ اور ہوتی۔ لیکن یہی جملہ تو حقیقیاً [illegible]
ہے کتنے ذہنوں میں یہ "شتر" نفرت کا باعث ہوا ہوگا [illegible] ۵ [illegible]
جملہ پڑھ کر مزہ آگیا•••

"اردو کے نقادوں کا حافظہ [illegible]
"آصف فرخی کے افسانے کا تجزیہ وارث علوی [illegible]
چاہیئے۔ ممکن ہے، سوغات کی اگلی اشاعت میں [illegible] کے تحت اس [illegible]
پر اظہار خیال کرے۔ میرے خیال سے تو آصف نے [illegible]
کرنے کی محسوساتی سطح پر کوشش کی ہے۔ اپنی اس کوشش میں [illegible]
چابکدستی سے کیا ہے۔ جذبات ہی کے ذیل میں موصوف [illegible]
کے تعلق سے جو عمومی تصور ذہنوں میں جگہ بنائے ہوئے ہے وہ [illegible]
یقینی کا احساس ہاتھ آتا ہے۔

[illegible]

سوغات کا شمارہ چھ پڑھتے ہوئے تمام سابقہ شمارے [illegible]
گونج اٹھا "طوطی کو بہ شش جہت ہے مقابل ہے آئینہ"۔ سوغات کے اس شمارے نے صاف
صاف دکھا دیا ہے کہ دراصل کون کیا اور منزل شوق کے کس مرحلے میں اٹکا [illegible]
سوغات نے اس مسلمہ حقیقت کو اور بھی روشن کیا ہے کہ علوم و فنون کی [illegible]
تازہ نہیں رہتے جو جنم دن سے بڑھاپے تک اسی گھٹی کو واحد قوت حیات [illegible] ہیں جو
انھیں بہ وقت ولادت نصیب ہوتی ہے۔ ایسے ذہنوں پر وہ روشنی نہیں اترتی جو چشم کو ہر رنگ
میں وا ہو جانے کی طاقت عطا کرتی ہے کیونکہ کوئی قلم بردار بھلے ہی خود کو غیر مشروط [illegible]
لیکن اگر وہ کسی ایک بندش کے توڑنے کو اپنا عاری [illegible] تو رفتہ رفتہ [illegible]
پیر تسمہ پا بن جاتا ہے۔

(نام نہاد) جدیدیت کے علم بردار پچھلے کئی برسوں سے ڈھلے ڈھلے تو لگ رہے تھے، مگر
ایک آس تھی کہ (نام نہاد) ترقی پسندی کی تنگ مائے کو رد کرنے والے ان راہوں کی بھی خبر دیں
گے جو ہنوز خوابیدہ ہیں۔ لیکن (جیسے انگریزوں کے بعد برصغیر کے اقتدار پرست حکمراں لڑا لڑا کر
راج کرنے کے غلام بنے رہ گئے، ویسے ہی) جدید یا غازی اپنے مفتوحین کے اسی طریق کا خمیر بن گیا
جس کے ابطال میں کبھی خود سینہ سپر ہوا تھا۔ بہ الفاظ دیگر "اپنی زبان اور قلم کو مولوی اور مقرر
کی طرح بروئے کار لانے میں جدید یا غازی بھول بیٹھا کہ ماضی قریب میں اسی جیسوں کی پیدا کردہ
آلودگی سے تخلیق کا تاج محل پیلا پڑنے لگا تھا تو اس بھانکتا کے احساس اور دفاع نے ہی اسے اور

اس کے ہم نفسوں کو اک وجود عطا کیا تھا۔ مستقبل کے مورخ ادب کو یہ سانحہ، تجزیہ و تحلیل کثیر مواقع فراہم کرے گا کہ "جدیدیت" سے متاثرہ تنقید نگار بہت دنوں تک اس آزاد و خیرا ماحول کی تاب نہ لاسکا جو ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد، کچھ ایسے بیدار ذہنوں کی کوشش خلق ہونے لگا تھا جو تخلیقی ادبی آزادی کی قدر و قیمت کو سمجھتے تھے ... مگر ... لامتناہی وسعت اور بے پایاں گہرائیوں سے اس تنقید نگار کا سر چکرا گیا اور وہ تیورا کر اسی مخلوق کے سمت جاگرا جو نقادی کا دم بھرتی اور تخلیق کار کے خون پر گزارہ کرتی تھی ..... اور کچھ ہی مدت ادب کی تخلیقی ادبی آزادی کی قدر و قیمت کو سمجھنے والوں کے ہاتھوں ہزیمت سے دوچار ہو گئی

مستقبل کے مورخ ادب کو یہ (بظاہر دو زمانی مگر اصلاً ایک) سانحہ بھی تجزیہ و تحلیل مواقع فراہم کرے گا کہ بیسویں صدی کے الگ بھگ چوتھے عشرے سے شروع ہو کر۔ مشکل آٹھویں عشرے تک جاری رہنے والی ایک نیم سیاسی ادبی تحریک اور ایک نیم فلسفیانہ ادبی رجحان نے "مولوی اور مقرر" کے زائیدہ حبس کے باعث دم توڑ دیا۔ ان ادیب نما مولویوں اور مقرروں کی بڑی تعداد ایسے مدارس و جامعات کی پروردہ تھی جہاں کے نصابات ایک ... میں بھی بہ وقت تمام تبدیل ہوتے تھے۔

سید محمد اشرف کے افسانے پر وارث علوی کی تحریر نے وہ دکھ تازہ کر دیا جو وارث جیسوں کو خود ان ہی کی رد کردہ راہوں پر، بہ طرز دیگر، پلٹتے دیکھ کر اور یہ جان کر پیدا ہوتا ... ہے کہ "نئے خیال کی دقت" اٹھانے کے بجائے یہ بھی چند مخصوص فارمولوں کی تن آسانی میں مگن ہو گئے ہیں۔

اول تو پورے ہی تخلیقی ادب لیکن بالخصوص افسانہ کے تئیں ترقی پسندوں کی یہ روش جانی مانی ہے کہ وہ اس صنف ادب اور اخبار کی خبر (یا زیادہ سے زیادہ اخباری اداریے) کو ایک ہی انداز میں پڑھتے پڑھاتے تھے / ہیں، گویا "ماورائے سخن" بات ادب کے بجائے کسی اور دنیا کی بات ہے۔ اسی انداز فکر و عمل کا نتیجہ ہے کہ وہ منٹو اور بیدی کے حوالے سے بھی تاحال ویسی ہی باتیں الٹ پلٹ کر کہتے ہیں جیسی ایک معمولی افسانہ نگار کرشن چندر کے بارے میں انھیں از بر ہیں۔ مختصراً یوں کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تنقید کا بڑا حصہ ان (غریب) ادیبوں اور ادب پاروں کے ذکر پر مشتمل ہے جو نقاد کے ذہن میں بھرے نظریات و مفروضات کے بکھان کی راہ کھولتے تھے۔ ادیب اور ادب پاروں کو اپنے اس کام میں لانے کی روش، ترقی پسندوں کی دیکھا دیکھی، ان جدیدیوں نے بھی اختیار کی جو ذہن و دل کے فطری تقاضے پر نہیں بلکہ نئے فیشن کے طمطراق میں شمولیت کی غرض سے خود کو جدید کہلانے لگے تھے۔

وارث علوی بھی ادب پارے اور ادیب کو اپنے کام میں لانے کی راہ چلتے رہے ہیں

کیونکہ یہ راہ نسبتاً آسان، بلا تعب اور دماغ سوزی سے مبرا ہے۔ اس کے برخلاف فن پارے اور فن کار کو اسی کے تناظر میں دیکھنا انتہائی پر صعوبت، بہ ظاہر سادہ اور انکسار طلب ہے اور۔۔۔ اس راہ چلنے سے نقاد صاحب کو نہیں بلکہ فن کار اور اس کے فن پارے کو اولیت حاصل ہوتی ہے۔ یہ اولیت، ترقی پسند نقادوں کی ہنر والی تنقید کی روایت پر گزارہ کرنے والوں کو بھلا کیسے گوارہ ہو سکتی ہے۔

اللہ آپ کا اور سید محمد اشرف کا بھلا کرے۔ آپ نے "وارث علوی کا نام نکال کر" ان کی تحریر سید محمد اشرف کو بھجوائی اور اشرف نے اپنے تبصرے میں وارث علوی کا وہ سب کچھ تھیلے سے باہر نکال دکھایا جو تا حال عام (اور شاید ہم مشرب و ہم فکر) نگاہوں سے اوجھل چلا آرہا تھا یا کسی نوع کے لحاظ کی وجہ سے زبان و قلم پر نہیں آیا تھا۔

افسانے کو اخباری اداریے کی طرح پڑھنے والے وارث علوی نے اشرف کے افسانے کو بس ایک بار سرسری طور پر پڑھنے کے بعد شاید دوبارہ اٹھا کر بھی نہیں دیکھا۔ فن پارے کے تئیں حقارت و بے اعتنائی اور نقادی کی پدوی پر فائز ہونے کے گھمنڈ نے وارثِ ترقی پسنداں کو پہلی ٹھوکر یہ لگائی کہ وہ "قربانی کا جانور" کو "قربانی کا بکرا" سمجھ بیٹھے۔ ایسا لگتا ہے کہ وارث علوی افسانے کے عنوان کو اس کے متن سے جدا تصور کرتے ہیں اور مطالعے کے دوران خیال ہی نہیں رکھتے کہ تخلیق کار نے اسے نام کیا دیا ہے۔ فن پارے کی پیشانی پر درج، چند لفظوں کے ساتھ جب ان کا یہ رویہ رہا تو کیسے مان لیا جائے کہ وہ ادب پارے کے بار بار مطالعے کی مدد سے اس کے کلیدی الفاظ وغیرہ کو ذہن نشین کرتے ہوں گے۔۔۔ یہ عمل تو ان خوش بختوں کا حصہ ہے جو ہر فن پارے کو اک نیا مرحلہ شوق جانتے ہوئے اپنے وجود کو اس میں ضم کرنے کی صعوبت اٹھاتے ہیں۔ وارثانِ ترقی پسنداں تو اپنے پرکھوں کی طرح ہر فن پارے کو اسی متعینہ قوت فہم کے مطابق دیکھتے ہیں جو جنم دن کی گھٹی کے ساتھ حاصل ہوتی ہے۔ وارث نے افسانے کو اخباری کے بجائے ادبی توجہ سے پڑھا ہوتا تو شاید ان پر یہ بات کھل جاتی کہ اشرف نے عنوان میں بھی ایک فنکاری برتی ہے۔ افسانے کا محور کیونکہ بکرا نہیں ہے، اس باعث افسانہ نگار نے لفظ جانور کا انتخاب کیا ہے۔۔۔ جانور۔۔۔ افسانے میں مذکور انسان بھی ہیں اور بکرا بھی۔ اس طرح یہ لفظ دونوں مخلوقات کی انفرادی اور مجموعی حالت کو محیط ہو گیا۔ اگر افسانہ نگار بھی "کاتا اور لے دوڑی" جیسی کیفیت کا شکار ہوتا تو افسانے کا عنوان قربانی کے بکرے ثبت کرتا۔ یہ حماقت اگر سرزد ہوئی ہوتی تو وارث صاحب کو وہ فرضی مشورہ دینے کا موقع نہ ملتا جس کا جواب اشرف نے، صفحہ ۵۰۱ پر درج، وارث کے افسانہ نہ پڑھنے کے ثبوت نمبر تین میں دیا ہے۔ فن پارے کے حضور وارث کی رعونت کا ایک اور اشارہ ان کی تحریر کی پہلی ہی سطر کا دوسرا لفظ ہے، جہاں وہ افسانے

کا عنوان صرف "قربانی" درج کر رہے ہیں اور وہ بھی واوین میں۔

وارث نے اپنی اس غیر ادبی تحریر" میں سارا زور کہانی کے واقعے کی واقعیت کی سی صرف کیا" ہے۔ اس زور کے توڑ میں اشرف نے معقول دلیلیں دی ہیں۔ ان دلیلوں میں یہ حتہ بھی شامل کیا جاسکتا ہے کہ نوکر مہیا کرنے کی بات اولاً ظفر اور کس کے درمیان ہوئی ہے۔

وارث نے افسانے کی تیسری سطر "پھر کیا کہا میڈم نے؟" پر غور پڑھی ہوتی اور وہ ادب فہمی ں تخلیقی صعوبت اٹھانے کے عادی ہوتے تو انھیں معلوم ہوجاتا کہ افسانہ نگار نے افسانے کی تیسری ہی سطر میں واضح کر دیا ہے کہ واقعے کے ابتدائی مرحلے میں نوکر مہیا کرنے کی بات صرف ظفر اور کسی میڈم کے درمیان ہوئی ہے اور وہ بھی صرف اس حد تک کہ ظفر ان کے لیے ایک گھریلو مہیا کر دے گا۔ نوکر لانے اور مکان پانے کا معاملہ ظفر اور افسر کے درمیان تو کجا، میڈم اور ظفر کے درمیان بھی صاف لفظوں میں طے نہیں ہوا ہے بلکہ افسر کی بیوی کو درپیش نوکر کی ضرورت ظفر کے لیے ایسا موقع بن گئی ہے جسے وہ افسر سے اپنی سفارش کا وسیلہ بنا سکتا ہے۔ اس وسیلے کو ہاتھ سے نہ جانے دینے اور پر قوت بنانے، یعنی اپنے ہی مقررہ وقت کے اندر اندر نوکر مہیا کرنے کی جدوجہد، افسانے کا تفاعل ہے۔

افسانے میں از اول تا آخر ایسی کوئی وضاحت یا اشارہ نہیں دیا گیا کہ نوکر مہیا کرنے کے صلے میں ظفر کے نام مکان کا الاٹ مینٹ لازماً کر ہی دیا جائے گا۔ اس صلے کے عدم تعین کا ثبوت صفحہ ۴۸۵ کی وہ آخری سطور ہیں جو ظفر اور میڈم کے درمیان ٹیلی فون گفتگو پر مشتمل ہیں۔ ان سطور میں میڈم کی زبانی ظفر سے صاحب کے "بہت زیادہ خوش نظر" نہ آنے کا تذکرہ بھی اس جانب اشارہ کر رہا ہے کہ صاحب تو صاحب، میڈم نے بھی نوکر مہیا کرنے کے صلے میں مکان الاٹ کرانے کا معاملہ (بقول وارث علوی عوض میں بدلہ چکانے کا وعدہ) نہیں کیا۔ افسر صاحب کو تو بس اتنا معلوم ہے کہ ظفر نے نوکر مہیا کرنے کا ذمہ لیا ہے۔ ظفر کی لی ہوئی اس ذمے داری کو وہ اپنا افسرانہ استحقاق تصور کرتے ہوئے اس بارے میں ظفر سے اتنے کم لفظوں میں بات کرتا ہے کہ اس کا کوئی جملہ ظفر کے ذہن میں محفوظ نہیں رہتا۔ اسی باعث ظفر اپنی بیوی سے بس اتنا کہہ پایا کہ "آفس میں صاحب نے نوکر کے بارے میں پوچھا۔۔۔۔" یعنی ظفر کی لی ہوئی ذمے داری کے تئیں صاحب کی افسرانہ شان بے نیازی ویسی ہی ہے جیسی افسانہ فہمی کے تئیں وارث علوی کی ناقدانہ شان بے نیازی۔۔۔ مذکورہ صفحے پر درج ٹیلی فون گفتگو میں میڈم کا یہ کہنا بھی کہ "آپ کے جانے کے بعد میں ریکمنڈ کر دوں گی۔" اشارہ ہے کہ میڈم اور صاحب نے تاحال نوکر کے بدلے ظفر کو مکان الاٹ کرنے کا وعدہ بھی نہیں کیا ہے۔ اس جملے کے ابتدائی الفاظ "آپ کے جانے کے بعد ۔۔۔۔" تو یہ شک پیدا کر رہے ہیں کہ میڈم اپنا سفارش کا وعدہ بھی پورا کرے گی یا نہیں۔ اس شک کو لفظ "شاید" بھی تقویت دے رہا ہے جو میڈم نے اس جملے سے پہلے والے فقرے میں

استعمال کیا ہے

میڈم کی ان غیر یقینی باتوں سے قاری کا ذہن ان تضمنات شرائط کی جانب منتقل ہوتا ہے جو اس نے "ملازم لڑکے" سے متعلق عائد کی ہیں۔ افسانہ نگار کے نزدیک یہ شرائط اتنی اہم ہیں کہ اس نے ان کا بیان افسانے کے آغاز (چوتھی سطر) ہی میں کر دیا ہے۔ افسانے کے متن کے صفحہ ۲۸۴ کی اختتامی اور ۲۸۵ کی ابتدائی سطور) میں ہم پڑھتے ہیں کہ "قربانی کے بکرے" کا بھی چھ شرائط پر پورا اترنا لازمی ہے۔ اگر وارث علوی نے افسانے کو دل لگا کر پڑھا ہوتا تو شاید ان کے ذہن میں یہ نکتہ آجاتا کہ "ملازم لڑکے اور قربانی کے بکرے میں اپنی اپنی جگہ منفرد ہونے کی بھی مماثلت" ہے۔ گزشتہ جملے میں لفظ "شاید" کا استعمال اخلاقی ہو گیا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ وارث علوی قبیل کے قلم بردار، افسانوں کی بس وہی باتیں سمجھ پاتے ہیں جو "دو اور دو چار" کی طرح صاف صاف اور بالترتیب بیان کی گئی ہوں

"ملازم لڑکے اور قربانی کے بکرے" دونوں ہی وابستہ شرائط کو افسانہ نگار نے پوری فنی ہنرمندی سے بیان کیا ہے۔ یہ ہنرمندی اس موقعے پر مزید نمایاں ہوئی ہے جہاں ظفر "بکرے کا بھرپور جائزہ" لینے کے بعد، عائشہ کے ایک سوال کا جواب دیتا ہے تو جواب کا اختتام اس فقرے پر کرتا ہے "یہ ہماری پل صراط کی سواری ہے عائشہ" (صفحہ ۲۸۵) موجودہ کے بجائے یہ فقرہ بہت آسان اور مسلمانوں میں عام تصور کے عین مطابق ہوتا ورنہ قربانی قبول نہیں ہوگی۔۔۔۔ لیکن اشرف کی ہنرمندی سے یہ کمزوری سرزد نہیں ہوئی۔ موجودہ فقرہ اس "اوسط درجے" کے مسلمان کا فقرہ ہے جو اللہ کی جانب سے عائد فرائض کی ادائگی بھی ان کی جزا کی افادیت کے پیش نظر کرتا ہے، صرف اظہار عبدیت کے لیے نہیں۔ علاوہ ازیں یہ فقرہ ظفر کے اس تصور کی ہنرمندانہ بازآفرینی بھی ہے جو افسانہ نگار نے صفحہ ۲۸۳ کے طویل ترین پیراگراف میں درج کیا ہے یہ چھوٹا سا فقرہ اس امر کی بھی دلیل ہے کہ ظفر کے ذہن و دل، قربانی کی اہمیت کو پوری طرح قبول کر چکے ہیں۔ اسی باعث وہ جائزہ لے رہا ہے کہ یہ بکرا قربانی کے لیے مقررہ شرائط پوری کرتا ہے یا نہیں۔

اس موقعے کے ساتھ ہی ساتھ دیگر کئی مواقع ثابت کرتے ہیں کہ صرف ظفر ہی نہیں بلکہ عائشہ بھی ایمان بالغیب اور ہر عمل کے لازمی نتیجے کے قائل ہیں۔ اسی باعث عائشہ نے مشورہ دیا "تم کل کی چھٹی لے لو۔ کل دن بھر میں کوئی نہ کوئی مل ہی جائے گا۔" اور "ظفر کو اس کی بات معقول لگی۔" بعد ازاں ظفر ٹیلی فون پر میڈم کی باتیں سننے کے باوجود "۔۔۔۔ ناامید نہیں تھا۔" حالانکہ میڈم سفارش کرنے کے بارے میں بھی ڈھل مل ہے۔ نوکر پہنچانا اور قربانی کرنا، دونوں ہی عمل ایسے ہیں جن کا مطلوبہ نتیجہ پردہ غیب میں ہے مگر عائشہ اور ظفر دونوں ہی دونوں کام [...] کو عمل جامہ پہنانے اور نتائج حاصل کرنے کی جد و جہد میں لگے ہوئے ہیں۔

عائشہ اور ظفر اپنی جانب میں تو دینی و دنیاوی مقاصد کو مساوی اہمیت کے ساتھ اور دے رہے ہیں لیکن بین السطور المیہ یہ ہے کہ دونوں محسوس بھی نہیں کر پا رہے ہیں کہ ارضی ضرورت کی شدت بڑھتے بڑھتے ان کی حقیقی دینی فہم پر حاوی ہو گئی ہے، اس قدر حاوی کہ اپنے شوہر کے جھوٹ کو ایک دلیل کے سہارے غیر جھوٹ ثابت کرتی ہے۔ ظفر دفتر میں صاحب اور ٹیلی فون گفتگو میں میڈم سے "جھوٹ پر جھوٹ" بولتا ہے اور گھر سے لڑکے اور بکرے کو لے کر چلتے وقت اسکوٹر والے کو بتانا بھول جاتا ہے کہ پہلے جوگیشوری جانا ہے۔ گویا، بکرا ساتھ ہونے کے باوجود، اس کی ذہنی ترجیح لڑکے کو باس کے گھر پہنچانا ہے۔ اسے سانتا کروز کے پاس مغرب کی اذان کی آواز "محسوس ہوئی تو یاد آیا کہ" بکرا قربان کرنا ہے۔ اسکوٹر میں بکرا ساتھ ہوتے ہوئے بھی، اس کے مصرف سے ظفر کی غفلت، اس کے ذہن میں قائم ترجیح کا واضح اشارہ ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ "زمینی" ضرورت کی اولیت ظفر کے ذہن میں اتنی راسخ ہے کہ وہ بیوی کی زبانی سنے ہوئے بیان روز محشر سے متاثر ہونے (اور اس کے بدلے پر یقین) کے باوجود قربانی کے فریضے کو فراموش کر رہا ہے۔ سید محمد اشرف نے ظفر کے ذہن کا یہ نقش، بہت نفاست اور خوبی کے ساتھ قائم کیا ہے۔ اس نقش کا یہ زاویہ بھی بہت لطیف ہے کہ زمینی ضرورت کی ترجیح میں گرفتار ہونے کے باوجود، ظفر کا ذہن میدان حشر کے اس نقشے سے یکسر خالی نہیں ہوا جو عائشہ نے کھینچا تھا۔ اور غالباً اس یقین کے ساتھ کھینچا تھا کہ بنیادی طور سیدھے سادے ذہن والا ظفر اس سے متاثر ہو کر قربانی کرنے پر آمادہ ہو جائے گا، ایسا ہی ہوا بھی۔ افسانے کے نقطۂ عروج سے پہلے پہلے وہ منظر، مع توسیع، ظفر کے ذہن میں تازہ ہوا۔ ظفر نے بکرا خرید لانے پر کسی طرح کی ناگواری ظاہر نہیں کی بلکہ "اطمینان کا سانس لیا"۔ یعنی عائشہ کی زبان سے میدان حشر کا بیان اتنا موثر تھا کہ افسانے کے اختتام تک ظفر کے ذہن پر حاوی رہا اور اس کی مذہب شناسی، ظفر شناسی اور کنبے سے محبت کا اظہار بھی بن گیا۔ وارث علوی کا مشروط ذہن، عائشہ کے بیان کی اس نزاکت تک بھی نہیں پہنچ سکا جس کے تحت اس نے نیکی اور بدی کا اعلان کرنے والے فرشتوں کے رنگ مقرر کیے ہیں۔ یہ رنگ افسانہ نگار نے عائشہ کی قوت ایجاد (یا قرآن و حدیث میں مذکور بیان روز حشر سے کماحقہ، واقفیت نہ ہونے) کے ثبوت میں قائم کیے ہیں اور وہ پورے افسانے میں ان رنگوں سے خوب صورت کام لیتا رہا ہے۔

افسانے کے ان Points تک وارث علوی کی نظر نہ پہنچنے کے اسباب میں سب سے بڑا سبب ان کی ترقی پسندوں والی ذہنی ساخت ہے جس کی جانب کچھ اشارے کیے جا چکے ہیں۔ مزید برآں ان کی تحریر کے مندرجہ ذیل پہلو بھی ان اشاروں کی تائید کرتے ہیں

وارث علوی کا فقرہ ہے دیکھیں وقت پر بکرا قتل خانے پہنچتا ہے یا لڑکا صاحب کے

افسانے "(صفحہ ۲۹۰ تا ۳۰۱) نظریے میں لکھتے کا صف اس حقیقت کا پردہ بھی نہ چھپا سکا کہ مصنف کا ذہن قربانی کے عمل کو کیا حیثیت دیتا ہے۔ پھر آگے اعتراف کرتے جاتے ہیں کہ نئے لکھنے والے افسانہ نگاروں پر وارث کی طعنہ زنی دراصل اپنی ذہنی بے بضاعتی اور عصبیت کو چھپانے کی کوشش ہے۔ مصنف فریلی نے تو حقیقت کا اس قدر انکشاف کیا کہ "... وارث علوی تمام کمال افسانے کو اپنے ... معیار کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور جس کو اس کے مطابق نہیں پاتے اس کا حق ادا نہیں کر پاتے۔" (صفحہ ۵۵۰) یعنی پوری حقیقت یہ ہے کہ وارث نے تا حال منٹو اور بیدی کا حق بھی کہاں ادا کیا ہے۔ ان دونوں فن کاروں کے بارے میں قلم اٹھاتے وقت وہ ہمیشہ ہی افسانوں کے متن سے آنکھ چراتے رہے ہیں اور جہاں کہیں متن کی جانب متوجہ ہوئے ہیں تو "کیفیت اس کی" (میر تقی میر) ما معلوم و کیسی ہی رہی ہے جیسی کہ وقار عظیم قبیلہ کی منٹو اور بیدی پر مضامین میں۔ یعنی اپنی جملہ قوتوں کو متن کے سپرد کرنے کے بجائے اسے توڑ مروڑ کر اپنے مفروضات و تعصبات کے سانچے میں ڈھالنے کو ہی نقادی تصور کرنا۔ وارث علوی اور ان کے ہم نفسوں کو آج ہی کیا ماضی میں بھی وہ نئے لکھنے والے ایک آنکھ نہ بھائے جو ان کے نیم سیاسی توقعات کا کمتر سبق حرف بہ حرف دہرانے کے قائل نہ تھے۔ اس قبیل کے قلم برداروں نے نئے افسانہ نگاروں کے تئیں جس رویے کا مظاہرہ کیا وہ اولاً خاموشی اور ثانیاً استہزا سے عبارت ہے۔ اس قبیلے کو جو اکا دکا افسانہ نگار بھایا بھی تو وہ اصلاً ترقی پسند تحریک کی فارمولا افسانہ نگاری کا مقلد تھا (واضح رہے کہ میں اس قبیلے سے یہ مطالبہ قطعاً نہیں کر رہا ہوں کہ وہ نئے لکھنے والوں کے بارے میں اپنی نام نہاد تنقید کا طومار باندھیں کیونکہ نئے لکھنے والوں کو ایسے محرروں کی تائید کے بجائے تخلیقی قوتوں کے حامل ہم نفسوں کا ساتھ زیادہ عزیز ہے)۔۔۔۔ یعنی میں وارث علوی سے "مایوس کیوں ہوں؟"

محمد خالد اختر کے "خصوصی مطالعہ" میں ان کے فن پاروں کی بازخوانی نہایت پر لطف رہی۔ سکہ بند تنقید یہاں بھی ہار گئی۔ جیسے شفیق الرحمن اور راجہ مہدی علی خاں سے ہاری چلی آ رہی ہے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ نے "مشرق و مغرب کے نغمے" کی یاد دلائی گویا اردو تنقید کو ایک بھولا ہوا سبق بھی یاد دلا دیا۔ مگر پھر وہی بات کہ صعوبت فہم اٹھانے کو کون تیار ہوگا؟ کیا ہی اچھا ہو کہ آپ اس کتاب کا انتخاب سوغات میں شائع کریں۔

شمس الحق عثمانی۔ دہلی

"سید محمد اشرف کا افسانہ اس کا تجزیہ اور پھر اشرف کا جواب فوراً پڑھ لیا۔ چلئے اشرف کے افسانے کی قربانی سے اگر وارث علوی صاحب کی ادبی دیانت کا بھرم کھل گیا تو یہ بھی بہت بڑا کارنامہ ہے۔"

قمر احسن دہلی

"وارث علوی کا تجزیہ بے حد مایوس کن تھا اور اگرچہ اشرف صاحب کا افسانہ بہت اچھا تو نہیں تھا (یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ میں نے ان کے اس سے بہتر افسانے بھی پڑھے ہیں) لیکن انھوں نے علوی صاحب کے جارحانہ اور سرسری انداز پر اچھی خبر لی ہے بلکہ گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ علوی صاحب کے ایسے مضامین۔ چھاپیں کہ ان کے مجھ جیسے مداحوں کو مایوسی ہو"

آصف فرخی۔ کراچی

فضیل جعفری نے اپنے خیال کی صراحت اور زبان کی صفائی کے تعاون سے غلام عباس کے بعض افسانوں کے خط و خال کو خوش اسلوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔ تحسین شناسی کا کام خاصہ مشکل ہے اور اگر لکھنے والا خوبیوں کو نمایاں کر رہا ہے تو اس پر "قصیدہ خوانی" کا الزام بے تکلفی سے لگایا جا سکتا ہے۔ فضیل جعفری نے اپنے خط میں رفیق حسین کے بارے میں لکھنے والوں پر ایسا ہی الزام عائد کیا ہے۔ لیکن یہی بات تو فضیل جعفری کے مضمون کے حوالے سے بھی کہی جا سکتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ الزام نہ تو رفیق حسین پر لکھنے والوں پر لگانا مناسب ہے اور نہ فضیل جعفری پر۔ بہتر ہے کہ پہلے ہم اچھے ادب کی خوبیوں سے آشنا ہوں۔ تنقید کو عیب جوئی کے مترادف بنانا ضروری نہیں۔ خیر یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ فضیل جعفری کو فکشن کی تنقید کی طرف بھی دلجمعی سے توجہ دینی چاہیئے۔ فکشن پر انھوں نے پہلے بھی اچھا لکھا ہے۔ "بستی" پر ان کے مضمون کے علاوہ "ایک چادر میلی سی" کا ان کا مختصر سا مطالعہ (کتاب نما، نومبر ۸۵ء) بھی یاد آتا ہے۔

مکتوبات میں احمد جاوید کی غزلوں کو عام طور پر سراہا گیا ہے، اور یہ اطلاع مسرت بخش ہے کہ فضیل جعفری ان کی غزل گوئی پر مضمون سپرد قلم کرنے کا ارادہ رکھتے ہیں۔

حمید نسیم نے عزیز حامد مدنی پر واقعی جم کر لکھا ہے اور اگر کہیں غلو بھی ہے تو گراں نہیں گذرتا۔ میں نے ۱۴۔ فروری ۸۳ء کو جب میں کراچی میں تھا، مدنی صاحب کو ٹی۔ وی ادبی پروگرام "ماہنامہ" میں کلام سناتے ہوئے دیکھا تھا۔ اس کلام پر ڈاکٹر اسلم فرخی اور سحر انصاری نے تبصرے بھی کیے تھے۔ حمید نسیم نے مدنی صاحب پر مضمون لکھتے ہوئے خود اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں بھی کچھ معلومات فراہم کر دی ہیں مثلاً یہ کہ ان کا تعلق ساحر لدھیانوی کی نسل سے ہے اور یہ کہ چوتھے عشرے کے آخری برسوں میں ابھرتے ہوئے شاعروں میں وہ پیش پیش تھے۔ میرا ان سے باقاعدہ تعارف "سوغات" کے پہلے دور سے ہوا تھا۔ ان پر ڈاکٹر اسلم فرخی کا خاکہ نہایت عمدہ ہے حمید نسیم سے اس طرف بہت کم لوگ واقف ہیں۔ ان کی غزلیہ شاعری سے قطع نظر انھوں نے پاکستان میں ریڈیو سے وابستگی کے دوران جو کچھ کیا ہے، اس کا علم یہاں شاید ہی کسی کو ہو۔ کتابی صورت میں چھپنے سے پہلے ان کی خود نوشت "ناممکن کی جستجو" کی قسطیں "علامت" لاہور میں آتی تھیں۔ اس کا شمار اردو کی چند بہترین خود نوشت میں ہونا چاہیئے۔

آپ نے عزیز احمد کی ایک نظم بعنوان "سوریتا" میں سے کچھ مصرعے حذف کر کے دو
دوسری نظمیں سے لے کر شائع کی ہے۔ شعری انتخاب میں عزیز احمد کی ... میرے علم میں نہیں
کہ ان کی کوئی تحریر اس نام سے شائع ہوئی ہو۔ یہ حال جب یہ نظم پہلی بار ... کے
رسالے "اردو" میں جولائی ۴۰ کے شمارے میں چھپی تھی تو اس کا عنوان ... اور ابتدائی
سطر اس طرح تھی

ایک نئی غزل

(جناب عزیز احمد صاحب استاد جامعہ عثمانیہ)

(سان ریمو ۔ اطالوی ریویرا ... میں ... سمندر کے کنارے)

یہ نظم ۳۵ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ آپ نے صرف ۱۳ مصرعے چھاپے ہیں۔ آخری چار مصرعے یہ
ہیں

میرے دل میں یہ کہوں تو کس سے یہ کہا
مدتوں سے بھی یہ کہنے کا موقع نہ ملا
کیا خبر تھی کہ کہوں گا بھی تو ٹھکرا دے گی
عشق سچ ہو تو حقیقت ہے ساری اس کی

اس نظم کا پہلا بند فاعلاتن فعلاتن فعلن کے وزن پر ہے۔ دوسرے بند میں یک رکن زیادہ ہے۔
یعنی فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن۔ بعد کے تمام بندوں میں وزن کی ترتیب اسی طرح
ہے۔ نظم کے لیے یہ کوئی نئی یا عجیب و غریب صورت نہیں ہے ... ہیں اور نعمت
کی بات یہ ہے کہ عزیز احمد نے اس نظم کا عنوان رکھا ہے "ایک نئی غزل"۔ حیرت ...
نقطہ نظر سے یہ نئی غزل کس لحاظ سے ہے۔ اور ... اعتبار سے ... کے لیے سوریتا
"نئی غزل" کی مانند اہتزاز انگیز تو نہیں ہے۔ اور جو ... وصل میں ... لطف
اور بے کیف۔"

محمد خالد اختر میرے بھی پسندیدہ لکھنے والوں میں ہیں۔ ان کا المیہ یہ ہے کہ مختلف طرح
کی چیزیں لکھنے کے باعث ان کی ادبی حیثیت کے بارے میں کوئی واضح رائے قائم نہیں کی جا سکی۔
مزاح نگار، سفرنامہ نگار، ناول نگار، تبصرہ نگار۔ ان کی مزاح نگاری کا رنگ الگ ہے۔ سفرناموں
میں ان کی جزیات نگاری داد کا مطالبہ کرتی ہے۔ "چاکیواڑہ میں وصال" کو بہ طور ناول ایک معرکے
کا ناول تسلیم کیا گیا ہے۔ اس ناول کا ایک باب بھی اگر محمد خالد اختر کے خصوصی مطالعے میں
شامل ہوتا تو بہت اچھا تھا۔ لیکن جو کچھ اس مطالعے کے لیے انتخاب کیا گیا ہے وہ اپنی جگہ بہت
وقیع ہے۔ میں تقسیم سے قبل ہی "ادب لطیف" کے ذریعے ان کے نام سے پہلی بار آشنا ہوا تھا۔

پھر احمد ندیم قاسمی کے "چوپال" اور شفیق الرحمن کے "شگوفے" کا انتساب ایک غیر معروف شخص (اس وقت تک) کے نام دیکھ کر حیرت ہوئی تھی۔ ان سے قربت کا حال تو اب معلوم ہوا۔
فہمیدہ ریاض اور محمد کاظم کے بیانات میں ایک واقعاتی تضاد نظر آیا۔

"سب سے پہلی تحریر ۱۹۴۵ء میں "ادب لطیف" میں شائع ہوئی تھی۔ یہ ان کی پہلی تحریر اور پہلا سفرنامہ "ڈیپلو سے نون کوٹ تک" تھا۔"

"ڈیپلو سے نون کوٹ تک رسالہ "سویرا" میں شائع ہوا۔ اسے احمد ندیم قاسمی نے اشاعت سے پہلے نوک پلک سے سنوارا تھا، اور یہی نہیں بلکہ یہ کہانی اس رسالے میں ان دونوں کے مشترکہ ناموں سے چھپی۔" (محمد کاظم)

محمد خالد اختر کے سن پیدائش اور جائے پیدائش کے بارے میں بھی اختلاف رائے ہے"

مظہر امام

شمارہ ۶۰ نے کئی طرح سے متاثر کیا۔

محمد خالد اختر پر گوشہ انتہائی بھرپور ہے۔ تعارف، تخلیق ہر لحاظ سے مکمل۔ یہ میرا ان سے پہلا تعارف ہے، بس اب ایسا لگتا ہے کہ میں انہیں اچھی طرح جانتا پہچانتا اور سمجھتا ہوں۔

محترمہ جیلانی بانو کا افسانہ "کھیل کا تماشائی" ، عابد سہیل صاحب کا عالمانہ تجزیہ۔ ٹائیں ٹائیں فش۔ دراصل ۱۹۶۰ء سے ادب میں جدیدیت کی وبا پھیلنی شروع ہوئی، اس تحریک کے تحت لکھا جانے والا افسانہ اپنی پیچیدگیوں اور لایعنیت کی وجہ سے ترسیل میں ناکام ہو گیا۔ اب اس کو کیا کریں کہ تجزیے کے بعد بھی افسانہ قاری پر منکشف نہیں ہوتا۔ میں نے عابد صاحب کے تجزیے کے بعد افسانہ ایک مرتبہ پھر پڑھا لیکن سمجھنے سے قاصر رہا۔

یہاں ایک واقعہ بیان کرنے کی اجازت چاہوں گا۔ ۱۹۸۵ء میں دلی اردو اکیڈمی کے تعاون سے پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب نے نئے اردو افسانے پر ایک پانچ روزہ سیمینار / ورکشاپ کا انعقاد کیا تھا

اس سیمینار کا پہلا افسانہ "اسپ، کشت، مات" قمر احسن صاحب نے پڑھا تھا اور اس کے تجزیے کے لیے نیر مسعود صاحب (ان کی ذہانتوں پر شک کرنا میرے نزدیک کفر کے قریب ہے) کو دعوت دی گئی تھی۔ نیر صاحب نے افسانے سے خاصی نبرد آزمائی کے بعد تجزیے کے آخر میں کہا تھا "اسپ، کشت، مات" کی کہانی علامتی تاویلوں کے بغیر بھی مضمرات سے پُر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ افسانے کے آخر میں قمر احسن نے حقیقت سے انحراف کیا ہے، لیکن حقیقت سے انحراف کو علامت سمجھنا صحیح نہیں۔ آدمی کے پیٹ سے گھوڑے کا برآمد ہونا ناممکن ہی، لیکن اس گھوڑے کے بطن سے کسی علامت کا برآمد ہونا، نہ ممکن ہی نہیں ناپسندیدہ بھی ہے۔ یعنی افسانہ پوری طرح

...صاحب کی پکڑ میں نہ آسکا۔ تو بتایے جناب ہم ایسے قاریوں کی کیا بسط اور میرے خیال سے ادب اور قاری کے بیچ کی دوری کا ایک بڑا سبب اس طرح کا تخلیقی ادب بھی ہے

سید محمد اشرف صاحب کا افسانہ "قربانی کا جانور" اچھا ہے بہت اچھا ہے۔ مگر افسوس کہ وارث علوی صاحب کا خراب تجزیہ افسانے کو خراب نہ کر سکا۔ دراصل وارث صاحب اپنی تمام تر صلاحیتیں منٹو، بیدی اور عصمت پر صرف کر چکے ہیں یا کر رہے ہیں جبکہ اس دور میں کے افسانے وارث صاحب کے تجزیوں اور تنقید سے پہلے ہی اتنا عام ہو چکے تھے۔ کیوں کہ ان کے یہاں ترسیل کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ قریب ہر تبصرے کے بعد اشرف صاحب کے متعلق جو آپ کی رائے ہے کہ وہ "افسانے کے اچھے پارکھ اور نقاد بھی ہو سکتے ہیں۔" بالکل صحیح ہے۔ یہ خوبی اور حالی صاحب میں بھی بدرجۂ اتم موجود ہے لیکن پتہ نہیں یہ لوگ اس معاملے میں سنجیدہ کیوں نہیں ہوتے۔

اس شمارے میں شامل پانچ میں سے تین افسانے "قربانی کا جانور" "حل ترنگ" اور "چند کے ساتھ" بھی ترسیل کا کوئی مسئلہ نہیں ہے۔ یہ افسانے اپنی پوری معنویت کے ساتھ قاری تک پہنچتے ہیں۔ سو ان کا تجزیہ کیا معنی؟

"تکمیل کا تماشائی" تجزیے کے بعد بھی معمہ ہی رہا۔ آصف فرخی صاحب کے ... کا تجزیہ کروا لیتے تو ہم ایسے قاریوں کا کچھ اور بھلا ہو جاتا۔ ویسے یہ مجھے افسانے سے زیادہ انشائیہ نظر آتا ہے۔ افسانے کی تکنیک اور ہیئت ملے نہیں ہے۔ یہی اس کی سب سے بڑی خوبی ہے اور خامی بھی خامی بھی۔ آپ جو بھی افسانہ "سوغات" میں شامل کریں اگر اسے تجزیہ طلب سمجھیں تو تجزیہ کروائیں۔ قاری پر بے وجہ زیادہ بوجھ بھی اچھا نہیں۔

غزلیں بہت ہی کم ہیں اور ان میں بھی بس ذریر آغا اور عرفان صدیقی صاحب ہی متاثر کرتے ہیں۔ حالانکہ عرفان صاحب بھی کچھ تھکے تھکے سے محسوس ہوتے ہیں۔ نظموں میں محمد علوی پسند آئے

پرویز اختر۔ چاند پور

سوغات کے تازہ شمارے کچھ تبدیلیاں بھی نظر آئیں۔ کہانی کار کا نام مخفی رکھ کے تبصرہ کروانا۔ بعد ازاں اس کہانی پر کہانی کار کا تبصرہ۔ یہ طریقہ کار دلچسپ ہے اردو میں فکشن کے تنقید نگاروں نے نئے لکھنے والوں کو نہ صرف نظر انداز کیا ہے بلکہ انہیں گمراہ کیا ہے۔ ان کی حوصلہ شکنی کی ہے۔ سید اشرف کی کہانی "قربانی کا جانور" پر وارث علوی کا تبصرہ اس بات کا ثبوت ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ اشرف کی کہانی بہت اچھی ہے لیکن وارث علوی افسانے پر جس طرح بات کرتے ہیں اور جس طرح ادیبوں سے کسی کہانی کا تجزیہ کرتے ہیں... اس تبصرے میں مفقود ہے۔ وارث علوی کو اس قدر بھرپور اور دلچسپ جواب دینے پر اشرف کو مبارک باد...

ہوں۔ کچھ ہم میں ہضم نہیں ہوئیں۔

اخترالایمان کی خود نوشت کا جواب نہیں۔ حافظہ کی ۱۹۰۰ وں بازیابی پر عش عش کر اٹھا۔ اگلی قسط کے لیے چھ مہینے کا انتظار بہت گراں گزرتا ہے۔ غلام عباس پر فضیل جعفری کا مضمون خاصے کی چیز ہے۔

ساجد اختر۔ کانپور

غلام عباس پر فضیل جعفری کا مضمون پڑھکر اس لیے خوشی ہوئی کہ انھیں خاص نظر انداز کیا گیا ہے۔ عزیز حامد مدنی ۔۔۔ شاعر فردا پر حمید نسیم صاحب کا مضمون خاصے کی چیز ہے اس مضمون سے ان کی (عزیز حامد مدنی) کی شخصیت اور شاعری کے بڑے پہلو نمایاں ہوتے ہیں اس مرتبہ اخترالایمان کی خود نوشت پر تھکن کے آثار دکھائی دیتے ہیں شاید اس لئے کہ وہ بیمار ہیں خصوصی مطالعہ میں فہمیدہ ریاض، محمد کاظم، ضیاءالحق کے مضامین محمد خالد اختر کو پڑھنے پر مجبور کریں گے۔ موصوف کے سفرنامے اور چاکی واڑے میں وصال اور کھویا ہوا افق بڑی اونچی تخلیقات ہیں۔ عود پاک مجھے ذاتی طور پر پسند نہیں کہ اس میں طرز غالب کا ادبی بانکپن پیدا نہیں ہو سکا ہے۔ میں اپنی ذاتی رائے کئی بار ان تک پہنچا بھی چکا ہوں۔ وہ اعلی پایے کے فنکار ہیں۔ اگر خطوط غالب کے طرز انشا سے گریز کرتے ہوئے creative writings پر زیادہ زور دیں تو اچھا ہے۔

اکرام بریلوی

غلام عباس کے افسانوں پر فضیل جعفری کا مضمون بصیرت افروز ہے۔ فضیل جعفری کا لہجہ اب معتدل ہوگیا ہے، جن لوگوں نے "پانی اور چٹان" "کمان اور زخم" کے علاوہ "داغدار گھوڑے" پڑھا ہوگا انھیں فضیل صاحب کے اس نرم لہجے پر حیرت ہوگی۔ مجھے غلام عباس کے افسانے پر ان کا مضمون (اور اس کی زبان) پسند آیا، واضح اور خوبصورت نثر شاید اسی کو کہتے ہیں۔ افسانوں کا تجزیہ اور محاکمہ کمال کا ہے۔ اگر غلام عباس پر پوری کتاب لکھ دیں تو یہ ایک معرکے کی چیز ہوگی۔

عزیز حامد مدنی پر حمید نسیم کا مضمون بہت اچھا ہے۔ میرے خیال سے مدنی کی شاعری کے فکری اور فنی پہلوؤں پر یہ پہلا مضمون ہے اور حمید نسیم نے اس مضمون کے ذریعہ ایک فرض ادا کیا ہے۔

آل احمد سرور، ضمیر الدین احمد اور شمیم افزا قمر کے نام خطوط بڑے اہم ہیں خاص طور پر رشید احمد صدیقی مرحوم اور راجندر سنگھ بیدی کے خطوط جو سرور صاحب کے نام ہیں۔

خصوصی مطالعہ کے تحت محمد خالد اختر کو اس قدر تفصیل سے پڑھنے کا موقع سوغات نے فراہم کیا۔ محمد خالد اختر کی سبھی کہانیاں اور مزاحیہ مضامین اہمیت کے حامل ہیں اور ان کی

صورت برقرار رہے گی۔ غفور ہی کا مضمون تو واقعی کمال کا ہے۔ جیلانی بانو
اور بکل کا تجزیہ بھی غنیمت ہے گو آپ نے تعریف کچھ زیادہ ہی کر ڈالی۔

سید محمد اشرف کا افسانہ "قربانی کا جانور" پر وارث علوی کا تجزیہ اور اس تجزیے پر افسانہ نگار کا بھرپور تبصرہ پڑھا۔ پُرلطف ہے۔ آپ کا یہ کہنا سچ ہے کہ وارث علوی کی طرح دوسرے ایک جمالیاتی آسودگی اور مسرت اخذ کرنے والے نقاد بہت کم ملیں گے۔ "تخلیقی ادب کا مطالعہ وارث علوی کے لیے ایک وجد اور تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ان کی تحریروں میں جو کمزوریاں پائی جاتی ہیں ان کی بڑی وجہ یہ ہے کہ نقاد وارث اپنی زبان اور قلم کو "مولوی" اور "مفکر" وارث کی دستبرد سے بچا نہیں پاتا۔" (نقش اول) وارث علوی کی تحریروں میں "حسِ مزاح" کی زیریں لہریں بین السطور چلتی رہتی ہیں اور کوئی تخلیق انہیں ناپسند ہو یا ان کے تنقیدی معیار پر پوری نہ اترے تو وہ طنز و تضحیک پر اتر آتے ہیں۔ افسانہ "قربانی کا جانور" ایک بے حد متحرک افسانہ ہے۔ افسانہ نگار نے کرداروں کے ذریعے مرکزی تھیم کو خوبصورتی سے ابھارا ہے۔ تجزیے میں ہونا یہ چاہیے تھا کہ فن افسانہ نگاری پر دسترس رکھتے ہوئے افسانے کا تجزیہ کیا جاتا، موضوع اور اس کے treatment کو سمجھا جاتا لیکن ایسا نہ ہوا۔ وارث علوی کا المیہ یہ ہے کہ وہ منٹو اور بیدی کے اس قدر پرستار ہیں کہ کوئی اور انہیں جچتا نہیں۔ وارث علوی نے اپنے تجزیے کا آغاز ہی اس جملے سے کیا ہے "افسانہ "قربانی کا جانور" کی سب سے بڑی کمزوری اس کا مصنوعی پن ہے۔ ہر چیز بناوٹی ہے، پلاٹ ایک مخصوص ابہام پیدا کرنے کے لیے گھڑا گیا ہے اور اس کی تعمیر میں واقعات کے حقیقی اور نفسیاتی تقاضوں کا کوئی خیال نہیں کیا گیا، اور اس پر مستزاد یہ کہ پریم چند سے لے کر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین تک ایک بھی ایسا افسانہ نگار آپ کو نظر نہیں آئے گا جو اپنی "منفرد حسِ مزاح" نہ رکھتا ہو، نہ جانے کیوں نئے لکھنے والے اس ورثے سے محروم ہیں۔" یہ افسانہ point less ہے، تجربہ، تھیم اور خیال کی بات جانے دیجیے چٹکلہ تک پیدا نہیں ہوتا۔ نکتہ آفرینی کی کوشش تک نہیں جس سے افسانہ نگار کے ذہن کی غیر تخلیقی بلکہ دیہاتی حالت کا پتا چلتا ہے۔"

پہلی بات تو یہ ہے کہ افسانے میں مصنوعی پن نہیں ہے۔ رہی بات حقیقی واقعات اور نفسیاتی تقاضوں کی تو یہ دونوں چیزیں قصے کی تنظیم کے ساتھ نمو پذیر ہیں۔ آج کے انسان اور اس کے مسائل سے ہمارے عہد کا افسانہ نگار خوب واقف ہے اور اس سے آنکھیں چار کرنے کی اپنے اندر جرأت بھی رکھتا ہے اور اگر مسائل اس قدر پیچیدہ اور الجھا دینے والے ہوں تو اب آپ خود ہی فیصلہ کریں کہ "حسِ مزاح" کی گنجائش کہاں۔ اس تجزیے پر افسانہ نگار کا تبصرہ چونکا دینے والا ہے۔ آپ نے سچ کہا ہے کہ اگر سید محمد اشرف توجہ دیں تو افسانے کے بہتر پارکھ اور نقاد ہو سکتے

ہیں۔ ان کے تبصرے کا آخری پیراگراف تجزیے کا اچھا جواب ہے۔ "ارضی ضرورتوں کے جبر کے شکنجے میں کسا ہوا انسان کتنا قابل رحم ہے اور یہ کہ ان کے حواس کتنے مضطرب ہیں کہ وہ آسمانی خدا کی قہاری کو یکسر فراموش کر کے زمینی خدا کی رزاقی پر ایمان لایا۔ کہانی میں ویلن نظر آنے والے افسر اور اس کی بیوی انجام تک آتے آتے خدا اور نیکی کے فرشتے میں بدل جاتے ہیں کہ زندہ رہنے کی ضرورتوں کی تکمیل ان ہی خداؤں کی خوشنودی پر منحصر ہے۔" (صفحہ ۔ ۵۰۸)

محمد علوی اور صلاح الدین پرویز کی نظمیں پسند آئیں۔ بازگشت کے کئی خطوط میں نقطے اور روشنیاں ہیں۔ جناب نظیر صدیقی کے خط میں سچا اور کھرا اظہار ہوا ہے۔ پہلی بار یہ اطلاع اس کے خط کے ذریعے مجھ تک پہنچی کہ وہ قابل قدر غزل گو شاعر بھی ہیں۔ ان کی شکایت درست ہے

اردو کے ایک قابل قدر نقاد اور شاعر کی یہ داستان عبرت انگیز ہے ! شائع کردہ کا انگریزی الفاظ اور اصطلاحات سے بوجھل خط پڑھ کر افسوس ہوا۔" قیصر زماں. گریڈیہہ

اس بار فضیل جعفری صاحب کا مضمون اس شمارے کی جان ہے۔ فضیل صاحب نے محنت سے غلام عباس کی تمام تخلیقات کا جائزہ لیا ہے۔

اختر الایمان صاحب کی خود نوشت بہت خوب ہے۔ اس خود نوشت کو آگے پڑھنے کے لیے دل بے چین رہتا ہے اور چھ مہینے کا انتظار گراں گذرتا ہے۔ اس شمارے کے خطوط کا حصہ تاریخی اہمیت رکھتا ہے۔

سعادت حسن منٹو پر محمد خالد اختر صاحب کا مضمون خاصہ ہے لیکن ایک جگہ، صفحہ ۳۱۲ پر یہ جملہ کہ "وہ یہ کہنے کا مشتاق تھا کہ اگر ایک شخص لکھنا چاہے تو اسے پڑھنا نہیں چاہئے کہ اس سے اس کی اور یجنلیٹی ختم ہو جاتی ہے" کچھ دل کو نہیں لگا۔ منٹو کچھ بھی نہیں پڑھا کرتے تھے تو وہ اپنی کتابوں کے مقدموں میں اتنے مدلل جوابات کس طرح دیتے تھے۔ میرا خیال ہے کہ ان کی نظر اس وقت کے لکھنے والوں پر پوری طرح تھی۔

اس بار افسانے اور تجزیئے خوب ہیں جیلانی بانو صاحبہ کا افسانہ واقعی نئے انداز سے لکھا گیا ہے۔ عابد سہیل صاحب کا تجزیہ سیر حاصل ہے۔۔ سچ تو یہ ہے کہ تبصرہ پہ تبصرہ مزہ دے گیا سید محمد اشرف کا۔۔۔ ان کا کہانی سے کہیں زیادہ وارث علوی صاحب کے تبصرے پر ان کا تبصرہ پسند آیا "بھئی" اور "نیند" بھی اچھے افسانے ہیں۔" الیاس فرحت۔ اورنگ آباد

اس مرتبہ سوغات نے کچھ زیادہ ہی انتظار کروایا۔ پھر ملنے کی خوشی بھی اتنی ہی ہوئی۔ اب حال یہ ہے کہ معمولات روزانہ بے ترتیب ہو کر رہ گئے ہیں۔ حمید نسیم صاحب کا مضمون ۔۔۔۔ ابھی میرے پاس وہ قلم نہیں ہے کہ اس مضمون کی ستائش کا قرض ادا کر سکے۔

محمد خالد اختر اپنے شمشیر بے نیام تبصروں کے لیے واقعی مبارکباد کے مستحق ہیں۔ منٹو پر

وں نے بڑی دلسوزی سے لکھا ہے ۔ انکے افسانوں میں افسانہ لالٹین ، سب سے زیادہ پسند آیا
دکی شاہراہ پر نمودار ہونے والے یہ انکنٹرز ڈاکٹر اور بنک کار ، ہمارے طلائی جاہ ازاں کرتے
بلی عہد کو ، زمین کی کشش سے باندھے رکھنے کی بساط بھر کوشش کرتے ہیں . . . . ابھی پچھلے ہفتہ اتفاق
سے متعارف ہوئے جمعہ جمعہ آٹھ دن بھی نہیں ہوئے کہ دو ایک تجاویز میرے ذہن میں آئیں مسائل
نش کاروبار کی ۔ لیکن یہاں سننے والا کون ہے ۔ نالہ رسی سے رد کرنے والے بے شمار ہیں ۔

سید محمد اشرف کے افسانہ کو پڑھتے ہوئے دو ایک باتیں گوش گذار کرنے کو جی چاہا ۔

دہشت فرد اکی تفصیلات غیر ضروری تھیں سرسری بھی گذرا جا سکتا تھا ۔ میں اس کا سائز اور
قد مرحہ محشر من مانے اسکیل پر متعین کرنے سے ، امور معاد ، دیو مالائی روپ اختیار کر سکتے
ہیں . . . . ویسے خالص دیو مالا ، کسی افسانہ نظم یا ناول کو کوئی ضرر نہیں پہنچا سکتی لیکن یہی دیو مالا
سرکاری تقریبات کا اوتار بن کر کس طرح اپنا جادو کھو دیتی ہے ۔ بالکل اسی طرح امور معاد کے
ساتھ گڈمڈ ہو جانے کے بعد یہ ایک مضحکہ خیز روپ اختیار کر لیتی ہے ۔

اب رہی نصوح کے خواب سے سند پکڑنے کی بات تو یہ دیکھیے کہ نصوح کے خواب پر
جس گھر کی بنیاد رکھی گئی اس گھر کا کیا حال ہے ۔ ۔ وہاں کسی پرندے کی چہکار ہے نہ کسی پھول کی
مسکراہٹ ۔ یہ اس لئے کہ نصوح کا تصور معاد ادھورا ہے ۔ نصوح کے خواب میں دار و گیر حشر کا
سلسلہ آگے نہیں بڑھتا ۔ معاملات ، رحمت عمیم تک پہنچ نہیں پاتے تو اس گھر کے حدود میں فضائے
بہشت کا کھلا پن کس طرح بار پا سکتا ہے ۔

یہ باتیں سید محمد اشرف کے افسانے سے غیر متعلق ہیں لیکن نصوح کے خواب کے حوالے
سے درمیان میں آ گھسیں تو کیے بنا رہا نہیں گیا ۔

اب پھر افسانہ پیش نظر ہے ۔ میری قراءت ایک عام قاری کی قراءت ہے ۔ یہ شخص (عام
قاری) اپنی بات کو جتنی جلدی ختم کر سکے اچھا ہے ، خود اس کے حق اور سب کے حق میں ۔

خواتین کی ایک تعداد اب بھی ایسی ہے جو "تیرہ تیزی" نہ کر سکنے پر اندیشہ ہائے گوناگوں
میں مبتلا ہو جاتی ہیں ۔ لیکن قربانی کے تعلق سے خواتین و حضرات سبھی کا عام رویہ اس سے مختلف
ہے ۔ وہ معذرت آمیز مسکراہٹ کے ساتھ سوچتے ہیں کہ وہ دانا بینا تو ہماری مجبوریوں کو جانتا ہے

فضیل جعفری کی کتاب عملی تنقید کے سرمایہ میں اضافہ ثابت ہوگی ۔ ان کے مضامین کا
سلسلہ جاری رہنا چاہئے ۔

بازگشت کی محفل روشنی اور تازہ ہوا سے معمور ہے ۔ بیدی اور رشید صاحب کے خطوط
کا سلسلہ معلومات افزا ہے ۔ دائرہ کار کے اختلاف کے باوجود ان دونوں شخصیتوں میں جاندار
تبسم اور سہاگمر اور دلدر مشترک ہے ۔

"اس آباد خرابے میں" کے تعلق سے صرف یہ کہنا ہے کہ سب سے پہلے تو ہم اس کو پڑھیے
ہیں۔ خوش قسمتی سے ایک بار مجھے اخترالایمان ان کی بیگم اور بچیوں کے ساتھ ایک پورا دن
گزارنے کا موقعہ ملا۔ یہ خاندان سیر و تفریح کے لئے اورنگ آباد آیا ہوا تھا اور ایلورا کے غاروں
میں گھومتے ہوئے ہم ان کے ساتھ تھے۔ غاروں میں گھومتے ہوئے میں نے سوچا گوتم بدھ کون ہیں
وہ جو مجسمہ میں براجمان ہیں یا یہ صاحب جو ایک خاموش شاہد کی حیثیت سے قریب کھڑے ہیں
دانائی اور بے تعلقی کا نایاب امتزاج۔

پورے وقت بچوں کی پارٹی اپنے حال میں مست چہکارتی رہی۔ سلطانہ، ایک خوش اخلاق
خوبصورت پیاری سی خاتون کی حیثیت سے بات چیت میں سننے کی حد تک حصہ لیتی رہیں۔ زیادہ
تر لطیفے ان شاعروں کے تھے جو عہدہ دار ہوتے ہیں یا فلمی ماحول سے حواس باختہ بیٹھے ہوئے
ہمارے ساتھ تھے۔

اخترالایمان کی ایک بات کہ لڑکیاں بے وقوف ہوتی ہیں، ہو سکتا ہے بے خیالی میں کہی
گئی ہو مگر میں عمر بھر کی لے کر "باز بر رفتہ و آئندہ نظر باید کرد" جیسی کیفیت میں مبتلا ہو گئی
راستے میں ایک چائے خانے پر گاڑی روک کے چائے منگوائی گئی جلدی میں زیادہ گرم چائے
سے نہیں پی جاتی اس لئے ماحول سے بے نیاز، میں طشتری میں چائے انڈیل کر پی رہی تھی تو
گوتم بدھ کی بے تعلقی نے خطاب کیا۔

"ٹرے میں انڈیل کے پی لی ہوتی۔"

ایسے کٹیلے ریمارک پر انہیں اختر بھائی کہنے کو جی چاہا۔

آصف فرخی کے مضمون کا وہ حصہ جو نذیر احمد کے جائزہ پر مشتمل ہے میرے لئے دلچسپی
اور لطف اندوزی کا زیادہ ساز و سامان رکھتا ہے۔ ناول کی تنقید کے نئے زاویوں سے، بحیثیت
ناول نگار، نذیر احمد کو اس مضمون میں جیسے نئے سرے سے دریافت کیا گیا ہے۔ اور ان
ناولوں کی نئی فنی قدر و قیمت متعین کی گئی ہے۔ مضمون "ہیضہ سے کتاب سوزی تک"
مقابلے میں ابن الوقت کا جائزہ زیادہ متوازن اور غیر جانبدارانہ رویہ کے ساتھ لیا گیا ہے۔ آصف
فرخی کے پاس وسیع مطالعہ کے ساتھ ساتھ کچھ اپنی باتیں بھی ہیں، جرأت سے کہنے کے لئے۔
بات کہنے کا وہ انداز بھی جس کی وجہ سے بات کو عرصہ تک یاد رکھا جا سکے۔

"سرشار کے تخیل میں وہ تندرستی اور توانائی تھی جو اجتماعی زندگی میں
شمولیت کے بعد حاصل ہوتی ہے۔"

حسن عسکری کی یہ رائے کیسے حقیقت نگر بے مثال مشاہدہ پر مبنی ہے۔ فرخی نے عسکری
صاحب کی رائے کو شایان شان اہمیت کے ساتھ سلیقہ سے درج کیا ہے۔

ایک اور سانحہ کی طرف عسکری صاحب نے اشارہ کیا ہے۔ ہم بھی اس سے پہلے جانتے تو تھے مگر ایک غیر اہم واقعہ کے طور پر۔ یہ ادیب اور قاری ہی نہیں بلکہ ادیب اور اس کی قوم کے درمیان آہستہ آہستہ بڑھتی ہوئی بے گانگی کا المیہ ہے۔۔۔ اردو نثر نگاری اور انشا کی اس جاندار روایت کے زوال کا بھی عسکری صاحب نے ماتم کیا ہے جس نے اس دوری کو پاٹ دیا تھا۔ جو ادیب اور اس کی قوم کے درمیان آج موجود ہے۔ اس کے ساتھ ان ادیبوں کی نشاندہی بھی عسکری صاحب نے کی ہے جو اس روایت کے امین تھے۔ ان میں سرشار کا نام تقریباً سر فہرست ہے۔

فرضی کو ذرا نظر مضمون میں دریائے لطافت کے اوراق پھر شعلہ پوش نظر آئے۔ کوئی ان سے پوچھے تم یہ منظر بھول کیوں نہیں سکتے۔۔۔۔ دھوئیں کے پردے کے پیچھے جھانک کر دیکھیں تو نصوح فہمیدہ علیم سلیم کسی کا کہیں کوئی پتہ نہیں ہے۔۔۔۔ کتب خانوں والے گھروں کے در و دیوار کو تو عرصہ پہلے غدر کا ہنگامہ مٹی میں ملا چکا۔۔۔ غالب کے بارے میں بھی حالی کی گواہی ہے، کہ کرایہ کی کتابیں منگوا کر پڑھتے تھے اور اپنی یادداشت کو کتب خانے کا قائم مقام ثابت کرتے تھے۔ تقریباً اسی دور میں نذیر احمد جس مسجد کے حجرہ میں رہتے تھے، اس کے مکتب کی کتابوں ہی پر انحصار رکھتے تھے۔ ان کی اپنی ذاتی کتاب ایک بھی نہیں تھی۔ دہلی کالج میں زیر تعلیم رہتے ہوئے بھی حالات اس سے مختلف نہیں رہے ہونگے۔

اب یہاں وہ ڈپٹی انسپکٹر آف اسکولس کی حیثیت سے نیا اردو نصاب تعلیم مدون کرنے بیٹھے ہیں ایک صدر خاندان کا نقطہ نظر بھی بازو کی کرسی پر براجمان ہے۔ پرانا ذخیرہ کتب نئے سکولی نظام تعلیم میں نصاب کے طور پر کتنا کھپ سکتا ہے کتنا نہیں کھپایا جا سکتا اس پر بحث چل رہی ہے

یہی منظر ہے جس کو توبۃ النصوح میں آگ اور دھوئیں کی علاماتی زبان میں پیش کیا گیا ہے

نصوح بادی النظر میں مکتب کا نمائندہ دکھائی دیتا ہے مگر حقیقت اس کے برخلاف ہے۔ اس کی دینداری مکتب کی روایات سے بالکل بے خبر ہے۔۔۔۔ صدیوں کے پھیلاؤ میں ملک کی بے شمار درسگاہوں میں کبھی کسی گلستاں کے کسی باب کی سطروں پر کاغذ نہیں چپکایا گیا۔ عام رائے کے برخلاف مکتب ایک وسیع النظر ادارہ تھا۔ فارسی اور عربی ادب کی شاہکار کتابوں کا بہترین شارح۔۔۔ ایسا شارح جو خود اپنے خلاف تحریر کئے گئے دیوانوں کی ہنس ہنس کر تشریح کرتا ہے۔

حرسم کہ صرفہ ۔ نبرد روز باز خواست
نان حلال شیخ ز ۔ آب حرام ما

مکتب کے ایک بارہ تیرہ سالہ طالب علم نے جس کا نام نذیر احمد تھا ایک خفا داری قسم

منطق کے سامنے سبع معلقات کے ایک شعر کی کیسی فر فر تشریح کی۔ نصوح اس طالب علم سے واقف ہے۔۔۔ پھر مکتبی نصاب تعلیم میں ابواب طہارت کی شمولیت کی وجہ سے طلبہ بڑھتی عمر کے مسائل سے بے خبر نہیں رہتے تھے۔ عائلی نظام کے گوشے بھی انکے لیے راز سربستہ نہیں تھے۔ مکتب کی یہ روایات نصوح کے رویہ سے میل نہیں کھاتیں۔ دراصل نصوح دور محکومی کے اخلاقی نقطہ نظر کی نمائندگی کرتا ہے جس کی بنیاد ہی خوف و تشویش پر قائم تھی۔ اس دور میں حکومت کی پالیسی نئے اسکولی نظام تعلیم کی روح رواں تھی۔ تو بہ النصوح پڑھتے ہوئے ڈائریکٹر صاحب جہاں مسکراتے ہوئے دکھائی دے رہے ہیں وہاں انہیں، اسکندریہ کے کتب خانے کا فرضی انہدام یاد آرہا ہے۔

مکتب نے شاہی دور میں بھی دربار کو کبھی اپنا سربراہ اعلیٰ مقرر کیا نہ اپنے نصاب کے بارے میں اس کی کوئی ہدایت قبول کی۔ ہمیشہ اپنا اقتدار اعلیٰ اپنے ہاتھ میں رکھا۔

نفس مضمون سے یہ بات غیر متعلق معلوم ہوتی ہے کہ پھر بچارے دربار پر کیا گذری۔۔۔ مگر مکتب اور اسکول کی روایات میں جو فرق ہے اس کو واضح کرنے کے لیے، بظاہر بے تعلق سی ان باتوں کا سلسلہ اہمیت رکھتا ہے۔

خود مختار نظام عدل نے پہلے ہی دربار کی مطلق العنانی کے خوابوں کو بے تعبیر کر رکھا تھا مکتب کی وضع احتیاط نے ایسا نقشہ جمایا کہ دربار کی طاقت عاملانہ (Executive) اور عسکری اختیارات تک محدود ہو کے رہ گئی۔ دربار کو دار الافتاء کے آس پاس پھٹکنے کی اجازت نہیں دی گئی تھی نہ ہی دربار کوئی فقہی مذاکرہ منعقد کرنے کا مجاز تھا۔ اجتہاد کا دروازہ بند ہونے کے بعد دار الافتاء ہی کسی قانون ساز ادارے کا متبادل رہ گیا تھا اور وہ ہمیشہ مکتب کے مرکز میں قائم رہا۔

اب رہا مالیاتی نظام۔ تو اس کی سرگرمیوں کا مکتب بھی ویسا ہی بے لس تماشائی تھا جیسی کہ خانقاہ۔ اس سلسلہ میں مشیت کا دلچسپ فیصلہ یہ تھا کہ ایک شاہی خاندان کے خزانے پر دوسرا چڑھتا سورج شاہی خاندان بالجبر قابض ہو۔

یہ دعویٰ تو نہیں کیا جا سکتا کہ ہمارے دور کی افراتفری میں، مکتب، جہاں ہے، جس حال میں ہے، ماورائے تنقید ہے جس کو اپنی خیریت عزیز نہ ہو وہ اس سلسلہ میں بہت کچھ کہہ سکتا ہے مگر یہاں اس کا موقعہ نہیں۔

اب رہا یہ سوال کہ اردو ادبیات کو مکتب نے در خور اعتناء نہیں سمجھا۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ یہ زبان اس دور میں ارتقائی مرحلے طے کر رہی تھی۔ پھر روز اول ہی سے داستانی جھروکے شروع ہو چکی تھیں۔ کچھ اور آگے بڑھ کر یہ معصوم نظریاتی بحثوں کے جنجال میں پھنس گئی۔ مکتب کو تو خالص ادبی سرمایہ درکار تھا جو گونگی مٹی کے ذروں میں نفس ناطقہ کی جوت جگائے۔ فارسی اور عربی کی قدیم ادبیات اس معیار پر پوری اترتی تھیں۔

انیسویں صدی کے اختتام تک فرنگی اقتدار کی جڑیں مضبوط ہو چکی تھیں اور نئی صورت حال نئے نظام تعلیم کا مطالبہ کر رہی تھی۔ اردو وقت کی ضرورت وقت کی آواز بن چکی تھی تبھی اس زبان کے پرانے ذخیرہ کتب کا جائزہ لینے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ پھر وہ ہنگامہ برپا ہوا جو توبۃ النصوح کے ایک باب کا عنوان ہے۔

تصویر کا دوسرا رخ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کلیم کی موت کا بہانہ بندوق کی گولی نہیں بلکہ سہل انگاری سے جمایا ہوا کتابوں کا محدود ذخیرہ تھا جو اس بڑے آدمی کے لیے بطور خوراک ناکافی ثابت ہوا۔

میں نے نظم میں کچھ تبدیلی اور قطع و برید کی ہے [illegible] عنوان بھی بدل دیا ہے۔ اب دیکھیے کیسی لگتی ہے۔

جب ہم مہدی منزل میں رہتے تھے تو ہمارے گھر کی ایک [illegible] تھی [illegible] آباد رہتا۔ پرندوں کو گھر کا یہ محل وقوع پسند آیا [illegible] چڑیوں نے چھتوں اور دیواروں [illegible] اپنے کام کے گھر بسا لیے۔ ویسے اس قوم میں [illegible] صفت [illegible] ایک [illegible] اپنے قومی رسم و رواج کے برخلاف ایک [illegible] وہ ہمارے آس پاس پھرتا۔ ایک بار تو کھڑکی کے [illegible] پر بیٹھ گیا صبح سے شام تک ہم سب اس کے پیچھے پڑے رہے۔ جب زیادہ تنگ کیا تو اس نے بے بسی سے اپنی چونچ کھولی۔ شاید فریاد کے لیے۔ تبھی اس کے گلے میں پھنسی ہوئی کوئی چیز [illegible] جیسے ایک سانس میں باہر نکل کر دور جا پڑی۔ جیسے ہی مسئلہ حل ہوا اس نے اڑان بھری [illegible] ورنہ صبح سے اب تک تو گم سم ہی پڑے رہے تھے

یہ گلے میں پھنسی ہوئی مصیبت ایک نظم بھی ہو سکتی ہے۔ [illegible] کہ جب تک وہ نہ لکھی جائے تب تک ہر نظم کی آمد بند رہے۔

تو اس طرح نظمیں [illegible] کرتی ہیں [illegible] جائیں چاہے نہ کی جائیں "

[illegible]

سوغات کا شمارہ پڑھا۔ ایک ادیب دوست سے تعریف سنی تھی تعریف کے مطابق [illegible] عزیز حامد مدنی پر حمید نسیم صاحب کا مضمون اور اختر الایمان صاحب کی خود نوشت پسند آئی [illegible] احمد کی شاعری پہلی مرتبہ نظر سے گزری ورنہ ان کی نثری تخلیقات ہی پڑھی تھیں۔ خاص طور سے ان کا معرکۃ الآرا طویل افسانہ "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" تو ہمیشہ یاد رہنے والی چیز ہے۔

محمد خالد اختر کا سفرنامہ "ڈیپلو سے بون کوٹ تک" دوبارہ پڑھا اور کیف پہلے سے زیادہ [illegible]

حلقوں کے صفحات میں ایک دو اصحاب نے سید رفیق حسین مرحوم کے افسانوں کو پ
بتایا ہے اور ایک صاحب نے لکھا ہے کہ انہیں رفیق حسین کے جانور بھی اچھے نہ لگے۔ اپنی اپنی
پسند کی بات ہے ورنہ رفیق حسین کو تو افسانوی ادب کے قارئین کی اکثریت سراہتی ہے
ہے اس کی ایک وجہ یہ ہو کہ بعض ناقدین ایک تخلیق کار کی تعریف و توصیف میں مبالغے سے کام
لیتے ہیں تو بعض دوسرے ناقد اس تخلیق کار کو اس کے جائز مرتبے و مقام سے بھی گرا دیتے ہیں

آپ کو "سوغات" کے لیے افسانے اگر نہیں مل رہے ہیں تو میرے خیال میں اس کا سبب
افسانے کی کمیابی نہیں بلکہ سوغات کی کوتاہی ہے۔ رسالے میں تخلیقی ادب کے مقابلے میں
تنقیدی ادب کی نمائندگی زیادہ ہے جو رسالے کی عمومی اپیل کو متاثر کر کے ایک خاص حلقے تک
محدود کرتی ہے اس طرف کچھ توجہ دیں۔

کاغذ، کتابت، طباعت، سب ٹھیک ہے۔ طویل مضامین گوشے وغیرہ مقالات [illegible]
کے لیے تو ٹھیک ہیں لیکن عام قاری ایسے صفحات کو پلٹ دیتا ہے اور عام تخلیق کار بھی ایسا ہی
ہے۔

شمس عباس حاجی جی۔ کراچی

"سوغات" ۲۰ میں سید محمد اشرف کے افسانے "قربانی کا بکرا" پر وارث علوی کا تجزیہ اور اس تجزیے پر ان سے
تبصرہ زیر نظر شمارے کا حاصل مطالعہ ہے۔ وارث علوی برصغیر کے اُن معدودے چند اردو نقادوں میں شمار ہوتے ہیں جنہوں نے
فکشن کا نہ صرف مطالعہ کیا ہے بلکہ اردو فکشن پر انھوں نے جس دلجمعی سے کام کیا ہے شاید کسی نے کیا ہو۔ لہٰذا وارث علوی کی ادبی
تیش جو ایمانداری ہے اُس سے کسی کافر کو انکار ہو سکتا ہے۔ لیکن وارث علوی کے یہاں بنیادی گڑبڑ یہ ہے کہ وہ افسانے پر لکھتے ہوئے
افسانے کی خامی خرابی یا خوبی کی نشاندہی کے لئے زیر بحث افسانے کا موازنہ اپنے کسی پسندیدہ ناول سے یا اس کے کرداروں سے
تقابلی مطالعہ پیش کرنے لگتے ہیں۔ تین نئے افسانہ نگاروں پر وارث علوی نے غالباً چھ سات سال قبل ایک طویل مقالہ "جواز"
(مالیگاؤں) کے لئے تحریر کیا تھا جس میں انھوں نے اُن تین نئے افسانہ نگاروں کے افسانوں کی تمام تر خامیوں کو گنوانے کے
لئے اُن کا موازنہ انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ناولوں سے کیا تھا۔ یعنی انھوں نے افسانے کی سچویشن اور کرداروں کو
ناول سے مطابقت رکھنے والے کرداروں یا اُس کی سچویشن سے ہم آہنگ کر کے دیکھنا چاہا تھا۔ جس کے
نتیجے میں اُن کا وہ مضمون افسانوں کا تجزیہ نہیں بلکہ غیر ملکی ناولوں اور اردو افسانوں کا تقابل ہو کر رہ گیا تھا۔

سید محمد اشرف کے افسانے پر وارث علوی کا تبصرہ مایوس کن ہے۔ کیونکہ یہاں بھی انھوں نے ناول کی تنقید کے معیار پر
افسانے کا تجزیہ کیا ہے۔ دلچسپ بات تو یہ ہے کہ وہ کرشن چندر کی جس جذباتیت اور کہانی کی غیر ضروری جزئیات اور
تجسس کے خلاف لکھ چکے ہیں، اب انھیں تمام باتوں کا مطالبہ اشرف سے کر رہے ہیں۔ وارث علوی کا ذہن کنڈیشنڈ ہے۔ وہ بیدی،

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

With Best Compliments From .

K. IBRAHIM
MUTTON MERCHANTS

Res Riyaz Manzil
Pandeshwar
Behind Amvith Talkies
Phone : 420216

Stall No 2
Central Market
Mangalore 575001